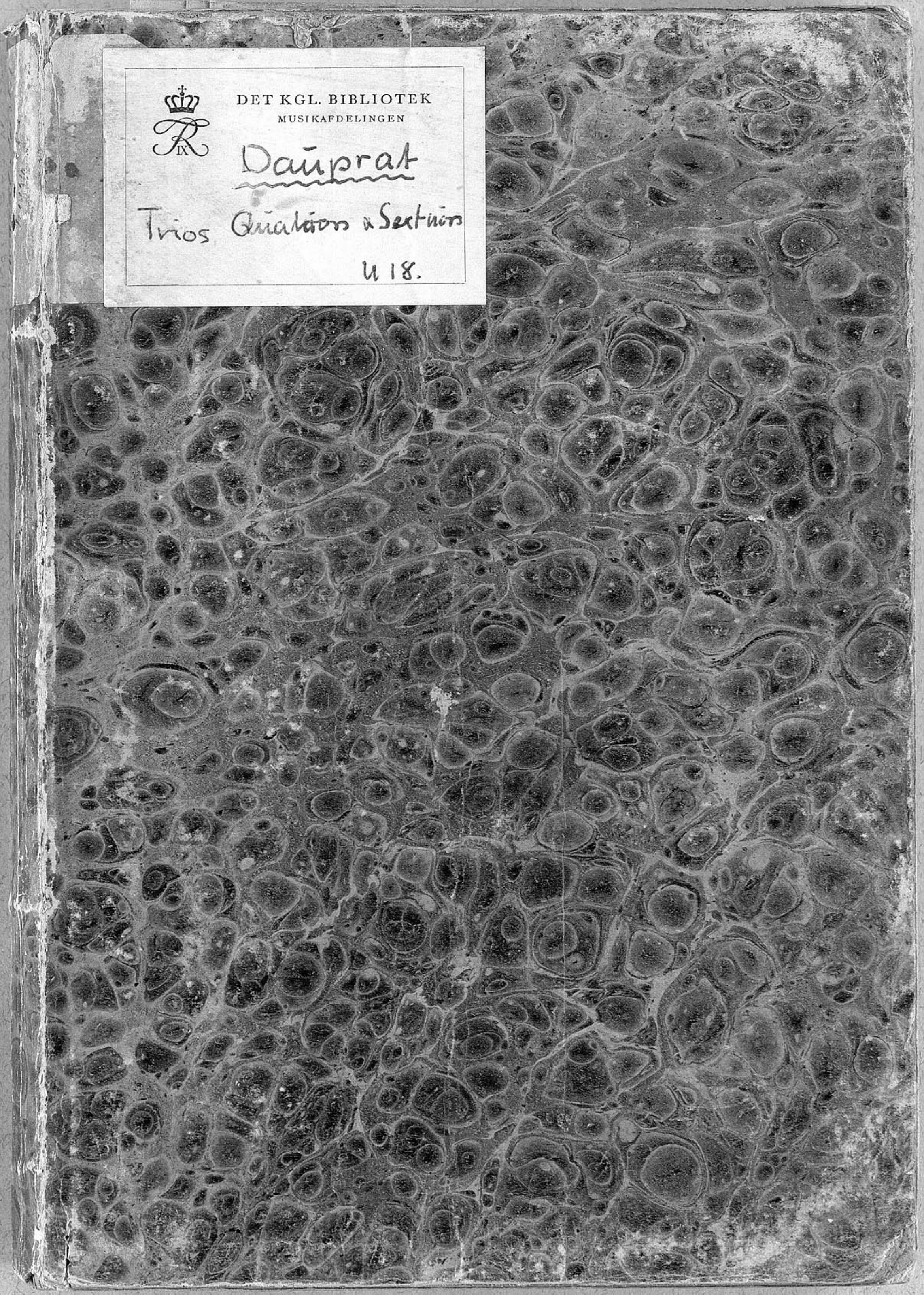


DET KGL. BIBLIOTEK
MUSIKAFDELINGEN
Dauprat
Trios Quatuors & Sextuors
U 18.

PARTITION

DES

Trios, Quatuors & Sextuors

Pour Cors en différens Tons

COMPOSÉS

PAR DAUPRAT

Précedée

de Tableaux et Instructions sur les deux genres du Cor, l'Etendue de ses dix Tons, leur amalgame, et les différentes manières d'écrire pour cet Instrument.

Ouvrage utile aux Compositeurs.

Prix 18f.

A PARIS

Chez l'Auteur, Rue de Richelieu, N.o 49.

Déposé à la Don. Gale

Avertissement.

Il existait depuis longtemps des Duos, Trios et Quatuors de Cors en Tons semblables (*) *On choisissait, pour exécuter cette musique, parmi les Tons intermédiaires* Fa, Mi ♮ *et* Mi ♭, *celui des trois qui convenait le mieux au gout ou à la capacité des exécutans, et tous les morceaux dont se composait un Œuvre, étaient entendus dans les Gammes les plus naturelles et les plus faciles du Ton choisi. Mais un seul Ton n'offre guères que trois Octaves, dont la première même est incomplète. (Voyez le 3e. Tableau.) Ensuite le nombre de ses Gammes étant très borné, permet peu de modulations et de développement; Enfin, les mêmes Gammes souvent répétées, le même timbre trop longtemps entendu, le peu de variété dans les modulations devaient nécessairement fatiguer l'auditeur, et lui faire concevoir une idée assez médiocre d'un instrument dont les ressources lui paraissaient aussi bornées et la musique aussi monotone.*

L'amalgamme des différens Tons du Cor fait disparaitre tous ces inconvéniens: Il augmente le nombre des Gammes principales et relatives, et rend l'étendue de l'Instrument plus considérable, en même temps qu'il la complète présque toujours; il donne autant de timbres qu'il y a de différens Tons employés; il permet au compositeur de moduler à peu près à volonté, de varier ses effets, soit par l'usage des sons graves, aigus ou intermédiaires; soit par l'emploi de toutes les

---

(*) *On entend toujours ici par* Tons semblables, Tons différens, *les divers Corps de rechange de l'Instrument.*

sortes de chants et de traits adaptés à la nature de l'Instrument, au genre de l'exécutant et au caractère du Ton qu'il joue.

L'étendue entière du Cor étant de quatre Octaves, il à été reconnu, dans le principe, que le même individu ne pouvait la parcourir entièrement sur la même embouchure; et comme il est également impossible de s'accoutumer à deux embouchures d'un diamètre différent, on a partagé cette etendue, et l'on a crée les deux genres de Premier *et de* Second Cors; *l'un embrassant l'ensemble des Sons aigus et intermédiaires; l'autre celui des Sons graves et de ces mêmes Sons intermédiaires qui appartiennent à tous deux, et réunissent ou réjoignent les deux genres.*

Cette étendue de quatre Octaves peut encore se partager d'une autre façon; c'est-à-dire entre deux Tons très éloignés l'un de l'autre: par exemple entre Ut grave *et* Ut aigu, *ou* Si ♭ grave *et* Si ♭ aigu; *mais en n'employant que deux Tons extrêmes, il y a une certaine quantité de Sons, (principalement dans le grave) dont les uns sont impraticables, et dont les autres sont assez ternes pour n'être que très peu entendus, ou d'une qualité peu agréable. C'est alors que les Tons intermédiares viennent à notre secours, et remplissent tous les vides; de sorte que, par le moyen de dix Tons dont le Cor entier se compose, on peut parcourir une échelle de 49 dégrés chromatiques, ou de 69 dégrés enharmoniques, la différence de ces deux genres, quand elle a lieu, pouvant aisément se faire sentir par celui qui possédé assez bien son instrument pour éviter tout double emploi.*

Il est maintenant à propos de rappeler aux observateurs, ce qu'ils ont dû remarquer, et aux compositeurs ce qu'ils doivent savoir, que chaque Ton du Cor a un timbre ou qua-

lité de Son qui lui est particulier, et qui se fait sentir entre les deux Tons les plus rapprochés, comme Re et Mi ♭, Mi ♮, et Fa &.ª Par conséquent, si la différence de timbre est sensible à cette faible distance, combien ne le sera-t-elle pas entre deux Tons plus éloignés, tels que Sol et Ut, ou Re et La. il semble alors que ce soit deux Instrumens différens; l'un plein de force et d'éclat, l'autre de gravité et de douceur.

La qualité de Son (abstraction faite de l'exécutant) changeant ainsi à chaque Ton, il s'en suit qu'ayant dix Tons ou Corps de rechange, on a dix timbres différens, et, pour ainsi dire, dix Instrumens à mettre en jeu dans la musique purement affectée au Cor.

Mais ces dix Tons ne seront que très imparfaitement mis en œuvre, si ceux qui les jouent n'ont pas, comme premiers ou seconds Cors, un genre bien déterminé. (*) Or il fallait détruire les préventions trop favorables de l'erreur à l'égard du genre mixte, dont les progrès devenaient de plus en plus funestes aux exécutans dont il réduisait les moyens, et aux compositeurs dont il bornait les ressources. Mais des conseils peu écoutés; des Méthodes que la pa-

---

(*) On ne saurait trop répéter que la plupart de ceux qui s'intitulent Premiers Cors, Seconds Cors, n'étant ni l'un ni l'autre, ne savent se servir que des Tons intermédiaires du Cor, sur lesquels ils transposent toute la Musique écrite, soit pour les Tons aigus, soit pour les Tons graves. Cet abus, s'il n'est pas senti du public, l'est des connaisseurs, des Compositeurs surtout qui n'entendent plus les effets qu'ils se sont promis de rendre dans leur musique, ou ceux auxquels ils peuvent s'attendre dans celle d'autrui. Leur harmonie est toute renversée: au lieu d'une Quinte ils entendent une Quarte; s'ils demandent une Tierce, c'est une Sixte qu'on leur donne; ici ils ont voulu du brillant, de l'éclat; là de sombre, du mélancolique, et partout ils n'entendent que la monotonie des mêmes timbres; des Sons sourds, désagréables, au dessus ou au dessous de ceux qu'ils ont écrits; Et comme enfin, dans la transposition, l'on fait nécessairement beaucoup de Sons bouchés, souvent ils n'entendent rien, et c'est alors le moindre mal qui leur arrive.

resse rejette; des études dont la patience se lasse étaient des moyens insuffisans pour conduire dans la bonne voie et atteindre le véritable but. Il fallait en quelque façon chercher à séduire par la persuasion, par le desir même d'exécuter une musique nouvelle à laquelle la mélodie et l'harmonie réunies prêteraient quelque charme. C'est par suite de ces reflexions que l'auteur de cet ouvrage a entrepris la composition de ses Trios, Quatuors et Sextuors, travail dont on voit l'ensemble dans cette Partition, et dans lequel il a essayé de remettre en usage les dix Tons du Cor; * d'en faire connaître l'étendue, les ressources, les effets; celui de l'amalgame de ces Tons, de leurs timbres divers et enfin le dégré de possibilité qu'a cet Instrument de se suffire à lui même, et sans le secours d'aucun autre.

L'espèce de révolution que l'auteur s'est promise de ce travail est déjà commencée et ne peut avoir qu'une issue heureuse, pour peu que l'on ait quelque persévérance, et une ferme volonté de prendre enfin la bonne route, et de rendre au Cor toutes les qualités qui lui appartiennent. Les Artistes et les Compositeurs y gagneront, et l'art acquerrera, dans cette partie, un plus haut dégré de perfection. Aucun Compositeur n'ayant encore donné des ouvrages de ce genre, l'auteur de celui-ci regrette infiniment de n'avoir à citer que sa musique. Aussi est-il bien eloigné de la donner pour modèle, mais simplement comme exemple de la possibilité d'écrire, pour le Cor, à autant de parties que la raison et le bon sens le permettent. On peut voir aussi, d'après les deux premiers Tableaux, qu'il est loin d'avoir lui même employé toutes les ressources de l'Instrument, tous les effets qu'il peut produire, et toutes les gammes dans lesquelles

---

* Le Ton d'Ut aigu, qui fait le 10e est encore en usage en Allemagne, mais on l'a abandonné en France depuis l'introduction du genre mixte.

il peut être entendu. Ces moyens s'accroîtroient encore, si l'on faisait faire trois Tons de plus ; ceux de La♭ et de Si♮ grave et aigu : Dans les morceaux d'Orchestre en Fa, mineur, assez fréquens, ce Ton de La♭, employé conjointement avec celui de Fa, donnerait plus de latitude aux Compositeurs. Il est inutile de dire dans quels cas on pourrait employer ceux de Si♮.

Quel parti enfin ne pourrait-on pas tirer de tous ces Tons, et de la série de Sons qu'ils renferment, si ceux qui cultivent le Cor parvenaient, (chacun selon le genre,) à polir les Sons graves et aigus de ces Tons, comme ils font de ceux du Medium ! mais jusqu'ici la patience a manqué, et personne n'a offert le résultat d'un pareil travail.

Dans le premier Tableau, les dix Tons du Cor ont été divisés en trois classes. 1.° celle des trois Tons graves ; (Si♭. Ut et Re) 2.° celle des quatre Tons intermédiaires ; (Mi♭, Mi♮, Fa et Sol.) 3.° celle des trois Tons aigus ; (La, Si♭ et Ut.) Or il est à propos de remarquer qu'il y a une manière particulière de traiter l'emploi de chacune de ces classes : Les Sons les plus beaux et les plus flateurs du Cor sont, sans contredit, ceux que l'on obtient des Tons intermédiaires, Sol, Fa, Mi♮ et Mi♭. Ces Tons comportent en outre tous les caractères de chants, tous les genres de traits adaptés à la nature de l'Instrument ; ce sont aussi ceux que l'exécutant manie avec le plus de facilité.

Les Tons aigus au contraire sont peu propres à des chants et à des traits d'une certaine vitesse, parceque les Sons bouchés en sont difficiles à prendre, surtout les notes bémolisées. On ne doit pas non-plus s'arrêter trop souvent ni trop longtemps sur les notes hautes de leur échelle ; il reclament aussi des repos plus fréquens à

mesure que le mouvement est plus lent. Les Sons bouchés des 3.e et 4.e Octaves se font généralement mieux et sont plus justes sur les Tons graves, qui éxigent d'ailleurs une grande habitude et une certaine délicatesse d'exécution (*) Il faut en général, donner le temps d'en poser les Sons, surtout ceux du commencement de leur échelle, dont les vibrations sont assez sensibles pour faire frémir l'instrument, et rendre l'embouchure peu ferme sur les lèvres. Cette remarque regarde aussi les Sons très graves des autres Tons qui éxigent pareillement un grand relachement des lèvres. C'est pourquoi, dans cette partie de l'Instrument, l'exécutant ne peut avoir de vigueur qu'en raison de la puissance de ses moyens physiques: Dans les autres parties des Tons graves, un son forcé acquiert une qualité désagréable ou manque net. C'est donc fatiguer inutilement les exécutans que d'employer, comme masse à l'orchestre, les notes graves du Cor, même les notes ouvertes, avec d'autres parties graves telles que Bassons, Violoncelles et Contre-Basses. Ceci est surtout à considérer pour les notes qui ne se font qu'à pavillon fermé, dans toute l'étendue d'un Ton quelconque, et que l'on multiplie de plus en plus dans la musique d'orchestre. Ces notes bouchés, placées dans un Piano, ont une qualité terne et sourde qui les rend inappréciables; dans un Forte, leur qualité s'unit à l'Instrument qu'elles font vibrer d'une manière désagréable; et comme on s'exprime vulgairement, elles font sentir le cuivre, et ne s'entendent pas d'avantage au milieu du bruit des Violons, Basses &c.a

(*) Et réciproquement les Sons bouchés des deux premières Octaves sur les Tons aigus.

On ne voit pas qu'Haydn, Mozart et autres aient jamais fait l'emploi de ces Sons autrement que dans des Solos, ou des rentrées particulières où les Cors peuvent être entendus distinctement.

Il seroit superflu de donner aucune instruction sur la composition à deux, trois et quatre Cors en Tons semblables, et dans l'étendue commune des Tons intermédiaires. Avec une certaine connaissance de cet Instrument, on peut réussir à faire des choses interressantes, surtout à trois parties. Et si l'on avait besoin de beaux modèles en ce genre, on pourrait consulter l'Œuvre de 24 Trios pour Cors en Mi ♮ de M.r A. Reicha, où des mélodies pleines de charme et de suavité se trouvent unies à des accompagnements tout-à-la fois riches et purs. *

Sur la Notation.

Un habile professeur a critiqué la manière accoutumée de noter les Sons très graves du Second Cor, pour lesquels on employe la Clef de Fa sur la 4.e ligne. La grande difficulté est de savoir à quel Ut de cette Clef de Fa, doit se rapporter celui de la Clef de Sol noté ainsi qu'il suit:

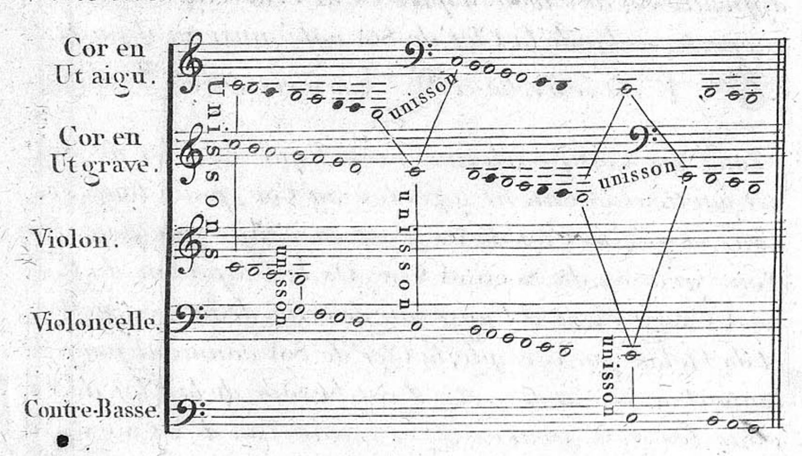
est-ce à celui-ci ou à cet autre?

Tous les Compositeurs savent que la Clef de Sol est particulièrement affectée au Cor, pour tous ses Tons, et que la Clef de Fa n'est en usage que pour les Sons graves du Second Cor. Or le Diapason du Cor en Ut aigu étant à l'unisson de celui de la Trompette et du Violon, par exemple, la Clef de Sol convient parfaitement à tous trois; et s'il est besoin de la Clef de Fa pour les Sons graves de ce même Ton d'Ut aigu, le

* Les œuvres 13 et 14 de l'auteur de cet ouvrage, où le 1.er et le 2.e cors sont en accolade, présentent des exemples de duos en tons semblables et en tons différens.

Diapason de celle-ci doit suivre immédiatement celui de la Clef de Sol, comme il se fait entre le Violon et la Basse. Mais quand le Cor est en Ut grave, octave inférieure d'Ut aigu, la Clef de Sol doit être considérée comme transportée pareillement à une octave inférieure de la précédente, et se rapprochant d'autant de la Clef de Fa ; alors la lacune qui, à l'œil seulement, paraît exister dans la notation, n'existe réellement pas pour l'oreille. Il est donc mieux, et plus simple de s'en tenir à la manière accoutumée d'écrire des grands compositeurs, d'un Haydn par exemple, qu'il faut toujours citer,(*) parceque ses ouvrages nous témoignent qu'il n'a rien écrit pour les Instrumens à vent, qu'après en avoir acquis une parfaite connaissance; et celle du Diapason des Instrumens est une des moins indifférentes aux Compositeurs.

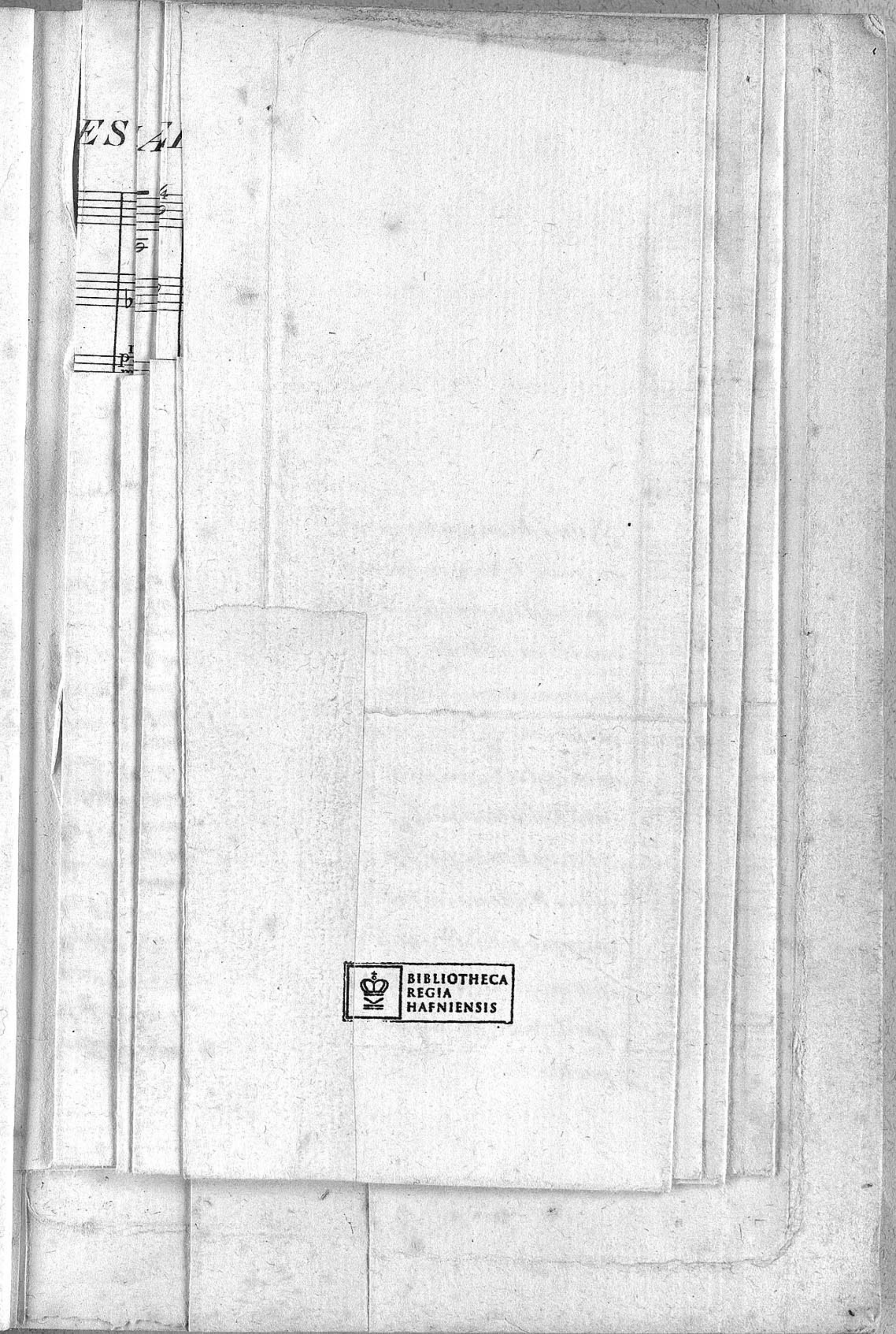
Le Tableau suivant présente quelques notes du Cor en Ut aigu et en Ut grave, comparées aux mêmes notes sur le Violon, le Violoncelle et la Contre-Basse, et dont elles sont les unissons.



(*) Voyez l'Adagio de sa Symphonie en Si ♭ où le Premier et le Second Cor sont obligés.

D'après cet exemple comparatif, qui n'est d'ailleurs qu'un extrait du Tableau de l'étendue des dix Tons du Cor, il paraît naturel de noter les quatre Tons les plus aigus ainsi que celui d'Ut haut, et les six autres, comme le Ton d'Ut bas ou grave. C'est à dire faisant toujours correspondre, dans se second cas, l'Ut de la Clef de Sol à celui de la Clef de Fa comme à son unisson. Cela fait sans doute deux manières de noter, mais les sons très graves des Tons aigus semblent en imposer la loi.

N.B. Le Diapason des doubles Clefs dans cette Partition n'est exact qu'à l'égard de celles d'Ut, 1re 2e 3e et 4e lignes, (cette dernière servant au ton de Si ♭ grave), et de la Clef de Sol, à l'usage du ton d'Ut aigu ; mais la Clef l'Ut 4e ligne, employée pour le ton de Si ♭ aigu, ainsi que celles de Fa 3e et 4e lignes, doivent être considérées comme étant transportées à une Octave supérieure de leur Diapason naturel ; et celle de Sol, (usitée pr le ton d'Ut grave), à une Octave inférieure.


BIBLIOTHECA
REGIA
HAFNIENSIS

1.er Tableau.

TABLEAU *DE L'ÉTENDUE GÉNÉRALE DES DIX TONS DU COR, ET DE CELLE QUI EST AFFECTÉE À CHACUN DE CES TONS, PAR RAPPORT AU GENRE DE CELUI QUI LE JOUE.*

Tons aigus essentiellement de Premier Cor.
- Ton d'Ut aigu,
- Ton de Si ♭ aigu,
- Ton de La,

Tons intermédiaires appartenant aux deux genres, et dont ils se partagent l'étendue.
- Ton de Sol,
- Ton de Fa,
- Ton de Mi ♮,
- Ton de Mi ♭,

Tons graves essentiellement de Second Cor.
- Ton de Re,
- Ton d'Ut grave,
- Ton de Si ♭ grave,

- Violon,
- Violoncelle,
- Contre-Basse,

(A) *On a dit, un peu légérement, que passé le La ♮ au dessus de la portée, il n'y avait plus de Sons bouchés en montant; cependant l'expérience montre évidemment que les notes [musical example] ne feront qu'un seul et même Son avec leurs Enharmoniques [musical example] si l'on ne bouche pas les premières. D'ailleurs ces trois Sons, quoique fermés, ont le même charme et la même douceur que le La ♭ au dessus de la portée.*

On a classé ici les dix Tons du Cor selon l'ordre dans lequel ils sont employés dans les différens morceaux du Sextuor. D'ailleurs, le partage à faire de l'étendue de chacun de ces Tons, relativement au genre de l'exécutant, est indiqué par deux signes distincts: l'Astérisque *et* la Croix. *L'astérisque marque le commencement de l'échelle du Premier Cor, et la Croix, le Son qui termine celle du Second Cor.*

L'étendue des Tons graves est plus considérable dans l'aigu, mais d'une part, les Premiers Cors exercent peu ou point ces Tons: de l'autre, leur timbre sombre, leur nature lourde demandant une grande délicatesse d'exécution, ou une grande habitude, on a cru devoir borner cette étendue plus qu'elle ne l'est effectivement.

Chaque note de l'étendue des dix Tons du Cor, est placée en regard de celle de la Contre-Basse, du Violoncelle ou du Violon, avec laquelle elle fait unisson.

Les espaces vides qui, sur chaque Ton, se voyent deux et trois fois, sont remplis dans l'instrument, mais par des Sons si ternes, ou si peu justes, qu'il est mieux d'y renoncer entièrement.

*Les signes placés au dessus d'une certaine Série de Sons, au Ton d'*Ut aigu *et de* Mi ♭, *indiquent les Sons factices du Cor; c'est à dire ceux qui n'étant point naturels à l'instrument, se font en bouchant ou fermant plus ou moins avec la main, le pavillon de l'instrument. Ces Sons là ont une qualité plus ou moins terne, à mesure que le pavillon est plus ou moins bouché, et le grand art de l'exécutant consiste à donner à ces Sons, sinon de l'éclat, du moins une certaine force et souvent un charme qui leur est particulier et que n'ont point les Sons qui se font à pavillon ouvert. Le signe ○ indique que le pavillon doit être fermé presqu'hermétiquement. Le signe — indique au contraire un Son ouvert mais un peu bas dans l'instrument, et pour lequel l'exécutant est obligé d'ouvrir le pavillon plus qu'à l'ordinaire, et en même temps de retrécir l'ouverture de la bouche, ou de presser d'avantage l'embouchure sur les lèvres, ce qui revient au même, l'un étant l'effet de l'autre (1.). Enfin les autres signes ¼, ½, ¾, indiquent encore l'office de la main dans le pavillon pour le boucher au quart, à moitié ou au trois quarts. Ces signes sont les mêmes pour tous les Tons du Cor, leur gamme principale ou primitive étant toujours celle d'*Ut *majeur. (2.)*

*Les Sons qui, étant naturels au Cor, se font à pavillon simplement ouvert, ne sont accompagnés d'aucun signe. Ce sont ceux que l'on emploie à l'Orchestre, les seuls du moins qu'on devroit employer dans l'étendue commune de l'instrument (3.). Les derniers Sons de l'échelle du Ton d'*Ut aigu [musical example] *sont trop hauts et trop difficiles d'exécution pour les faire autrement qu'en passant, dans un mouvement d'une certaine vitesse, et surtout dans une gamme ou une portion de gamme. Ceci regarde les trois Tons aigus qu'en général on ne doit pas arrêter trop longtemps et trop souvent sur les derniers Sons de leur échelle, et auxquels il faut donner des repos fréquens (4.). Les Sons* [musical example] *se font aussi à pavillon simplement ouvert parce que les lèvres les modifient à peu près à volonté; cependant il est mieux, et plus sur, d'user des signes dont ils sont surmontés, surtout dans un mouvement vif.*

L'Ut ♯ *sous la portée ne doit être employé que très rarement, même sur les Tons où il est noté.*

Notes

(1.) *Les Sons* [musical example] *se font ouverts quand ils sont précédés d'un autre son à un demi-Ton inférieur du premier: Dans tout autre cas ils se font fermés.*

(2.) *Sur quelques Tons du Cor, il est des Sons qui demandent à être plus ou moins bouchés; C'est à l'oreille à sentir cette différence, et à la main à y apporter le correctif: Le Tableau n'indique que les moyens généraux.*

(3.) *Le* Fa *sur la cinquième ligne de la portée; et le* La *au dessus peuvent être exceptés à cause de leur utilité indispensable dans les rentrées de Cors; mais les autres Sons bouchés tels que* [musical example] *doivent être exclus de l'orchestre. Ceux-ci* [musical example] *peuvent être admis, mais seulement comme notes passageres, et dans un mouvement un peu vif. Les mêmes Sons employés comme tenues, dans un* Forte *surtout, fatiguent inutilement l'exécutant qui d'ailleurs, persuadé qu'il ne peut être entendu, et encore moins distingué au milieu du bruit d'un Orchestre entier, abandonne toujours ces notes.*

(4.) *Sur les Tons graves, dont le timbre est sombre, et les vibrations lentes, il faut au contraire donner aux Seconds Cors le temps de poser les Sons bas de leur échelle; et, dans le médium, ne leur placer aucuns traits ou accompagnements qui demandent une grande légèreté, ou une grande force: Le N.º 6 des Trios, offre, par son mouvement, le* nec plus ultra *de la vitesse avec laquelle on peut proceder d'un Son à un autre sur un Ton grave. La même Basse s'exécuterait déjà plus difficilement avec* Ut, *et serait impossible avec* Si ♭. *Les Sons qui commencent l'échelle des Tons intermédiaires, doivent aussi n'être employés que dans un mouvement lent, ou en notes longues. D'ailleurs ces Sons très graves ne s'exécutent d'une manière satisfaisante que sur les Tons intermédiaires* Fa, Mi ♮ *et* Mi ♭. *Ils seraient même d'une plus belle qualité sur les Tons graves, s'il ne fallait, pour les rendre, des moyens physiques très puissans et souvent hors de nature. Leur emploi n'est pas à conseiller sur le Ton de* Sol *à cause d'un peu d'âpreté dans leur timbre.*

2e. Tabl

usique de Cor

Ton e

Ton d

Ton e

Ton d

Ton e

Ton d

Ton d

Ton d

Ton d'

Ton de

PL

Remarques

r la correspondance des Gam-
les Tons du Cor que l'on peut
r pour avoir un nombre de
rminé.

es avec trois bémols, comme
trois dièzes, ne doivent être em-
sur les Tons intermédiaires,
nt elles être traitées avec beau-

ix premières Gammes, on
rigueur, employer sept Tons
a fois, en supposant que l'on
rique à plus de six parties,
uer es probable ; mais quel-
antaisie, ou l'intention du
r, l'essentiel pour lui, l'in-
, est de choisir pour sa par-
a Basse, ceux des Tons du
uels la Tonique et la Domi-
ont pas des Sons bouchés,
s sourds sur les Tons gra-
les autres.

TABLEAU des Gammes, majeures et mineures, dans lesquelles on peut composer la musique de Cor à plusieurs parties et à plusieurs Tons différens.

Ton d'Ut aigu,...

Ton de Si ♭ aigu,.

Ton de La,........

Ton de Sol,.......

Ton de Fa,........

Ton de Mi ♮ ,....

Ton de Mi ♭ ,....

Ton de Re ....

Ton d'Ut grave,.

Ton de Si ♭ grave,

PIANO.......

Remarques

On voit par la correspondance des Gammes, ceux des Tons du Cor que l'on peut amalgamer pour avoir un nombre de parties déterminé.

Les Gammes avec trois bémols, comme celles avec trois dièzes, ne doivent être employées que sur les Tons intermédiaires, encore doivent elles être traitées avec beaucoup d'art.

Dans les dix premières Gammes, on pourrait à la rigueur, employer sept Tons différens à la fois, en supposant que l'on fit de la musique à plus de six parties, ce qui n'est gueres probable; mais quelque soit la fantaisie, ou l'intention du Compositeur, l'essentiel pour lui, l'indispensable, est de choisir pour sa partie grave, ou Basse, ceux des Tons du Cor sur lesquels la Tonique et la Dominante ne seront pas des Sons bouchés, toujours plus sourds sur les Tons graves que sur les autres.

plus favora

en Tons se tit nombre de gammes,

Le Ta l'Instrume mpose les Solos de Cor ;

dans les ut considérer ce qui suit:

deux, tr (2) gtemps et souvent sur

ces gammes, le Solo

Il a été propre au Premier qu'-

étoient r, avec sa large em-

de ce ge e et aussi soutenue

Dans c ec les Tons de Mi ♮ Fa

toujour mpositeur veut par-

trêmes nmes, sans trop s'ar-

complèt ttre même les deux

pour le ond Cor, qui d'ailleurs

dans sa Tons de Mi ♭, et Re, (*)

privati toute la plénitude et

déjà re nettra en outre, l'emploi

Par cen pres au genre. En gé-

n'a plus ressources que le

étendue dernes paraissent le

plus no ujours bon quand le mou-

périenc

vement

différen

rait alo

l Cor qui so

(1.) Les mmune . . . .

(2.) Le La

gamme ;

Le Tableau suivant, offre le petit nombre de gammes dans lesquelles on peut composer la Musique de Cor à deux, trois et quatre parties en Tons semblables.

Il a été dit que les Tons intermédiaires Fa, Mi ♮ et Mi ♭ étoient les seuls usités dans l'exécution de la musique de ce genre.

Dans chacune de ces gammes, l'etendue du Cor est toujours de trois octaves, entre les deux Sons extrêmes de l'échelle; mais la première octave étant incomplète, il en résulte souvent un grand embarras pour le compositeur qui se voit fréquemment arrêté dans sa mélodie, et surtout son harmonie, par la privation de ces sons. Aussi le Quatuor semble-t-il déjà reclamer l'admission de plusieurs tons différens: Par ce moyen si simple, le compositeur non seulement n'a plus d'embarras, mais il obtient tout à la fois une étendue plus grande et plus complète, une harmonie plus nourrie, des effets plus neufs et plus beaux. L'Expérience a demontré enfin qu'en exécutant alternativement les Trios en tons semblables, et ceux en Tons différens, l'effet des premiers, si beau isolement, parait alors maigre et sec.

(1.) Les notes marquées par des points indiquent les sons qui manquent à l'instrument.
(2.) Le La sous les lignes peut être employé dans une gamme vive, ou une portion de gamme; mais il ne faut jamais s'arreter sur cette note.

TABLEAU des Gammes les plus favorables à la composition du Duo, Trio et Quatuor pour Cors en Tons semblables et dans l'étendue commune de l'Instrument.

Gamme majeure de la Tonique, ou Gamme primitive des dix Tons du Cor. (1) (2) ou

Gamme mineure de la Sus-Dominante, relative de celle de la Tonique.

Gamme majeure de la Dominante.

Gamme mineure de la Mediante.

Gamme majeure de la Sous-Dominante.

Gamme mineure de la Dominante.

Gamme mineure de la Tonique.
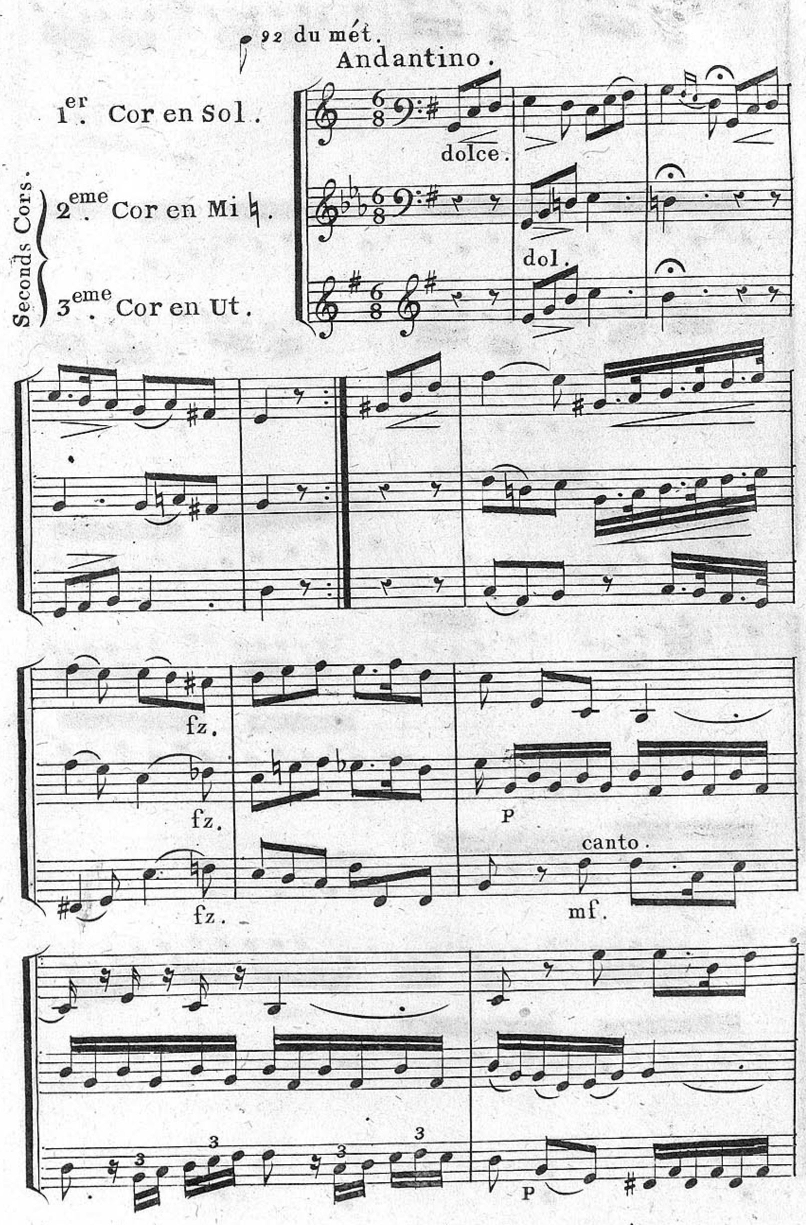
Notes du Second Cor qui sortent de l'étendue commune.

N.B. C'est aussi dans ce petit nombre de gammes, et dans leur étendue que l'on compose les Solos de Cor; mais pour ce genre de musique il faut considérer ce qui suit: 1.° Si le Compositeur s'étend longtemps et souvent sur les Sons aigus de l'échelle, dans ces gammes, le Solo prend alors un caractère plus propre au Premier qu'au Second Cor qui ne peut avoir, avec sa large embouchure, une tenue aussi ferme et aussi soutenue dans ces notes hautes; surtout avec les Tons de Mi ♮ Fa et Sol. 2.° Si au contraire, le Compositeur veut parcourir toute l'étendue de ces gammes, sans trop s'arrêter sur les Sons hauts, et omettre même les deux derniers, il doit employer le second Cor, qui d'ailleurs maniera avec plus de facilité les Tons de Mi ♭, et Re,(*) et aux sons desquels il donnera toute la plénitude et la rondeur convenable. Il permettra en outre, l'emploi de tous les traits et batteries propres au genre. En général, le second Cor offre plus de ressources que le premier, et les Compositeurs modernes paraissent le préferer pour le Solo.
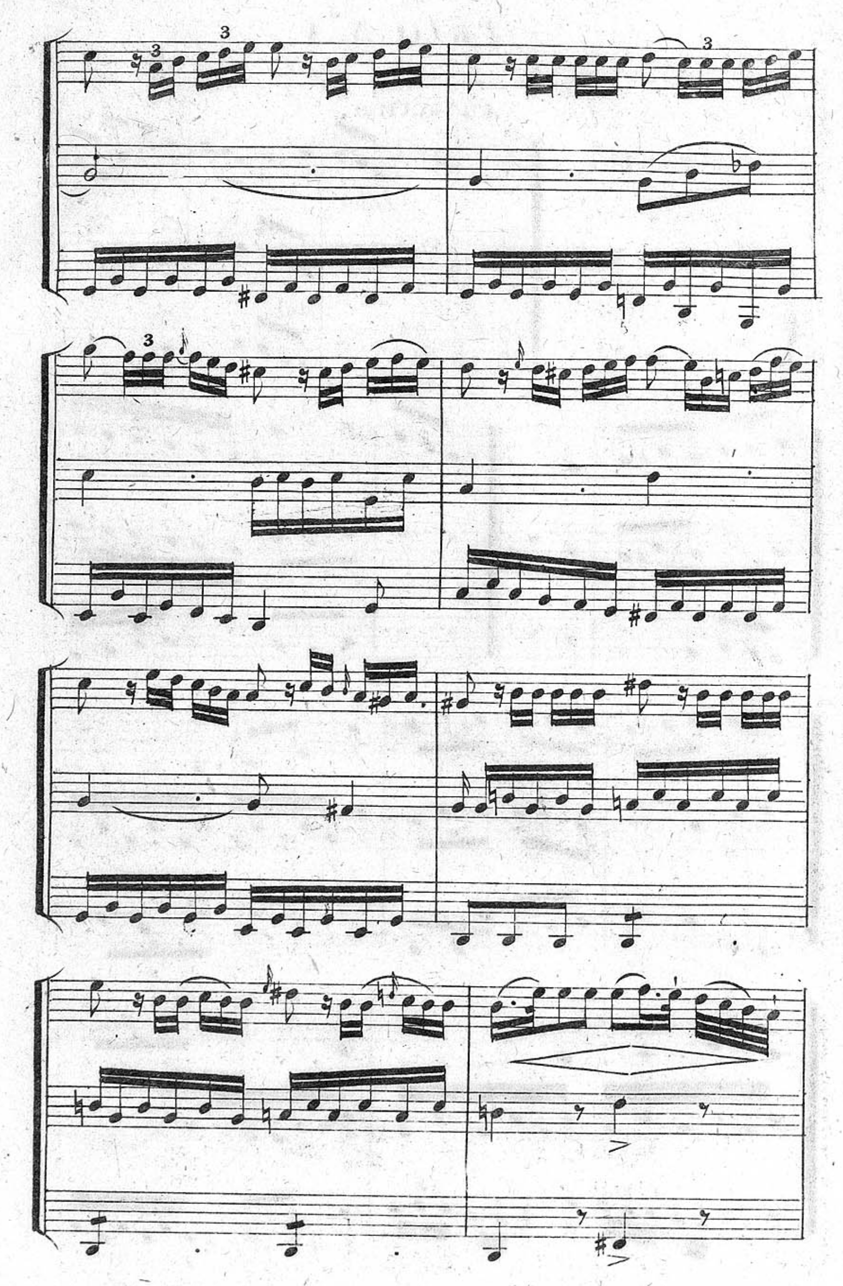
(*) L'Emploi du Ton de Re est toujours bon quand le mouvement n'est pas trop vif.
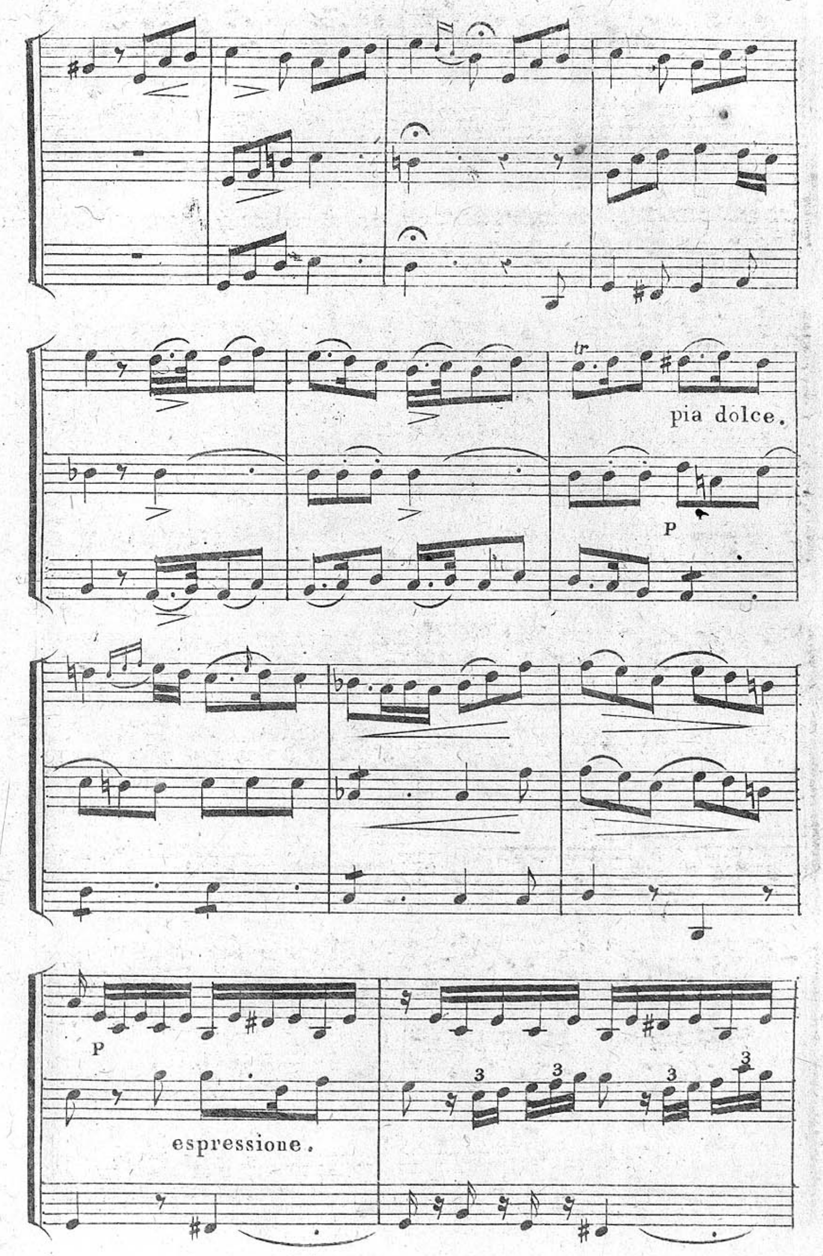
PARTITION.
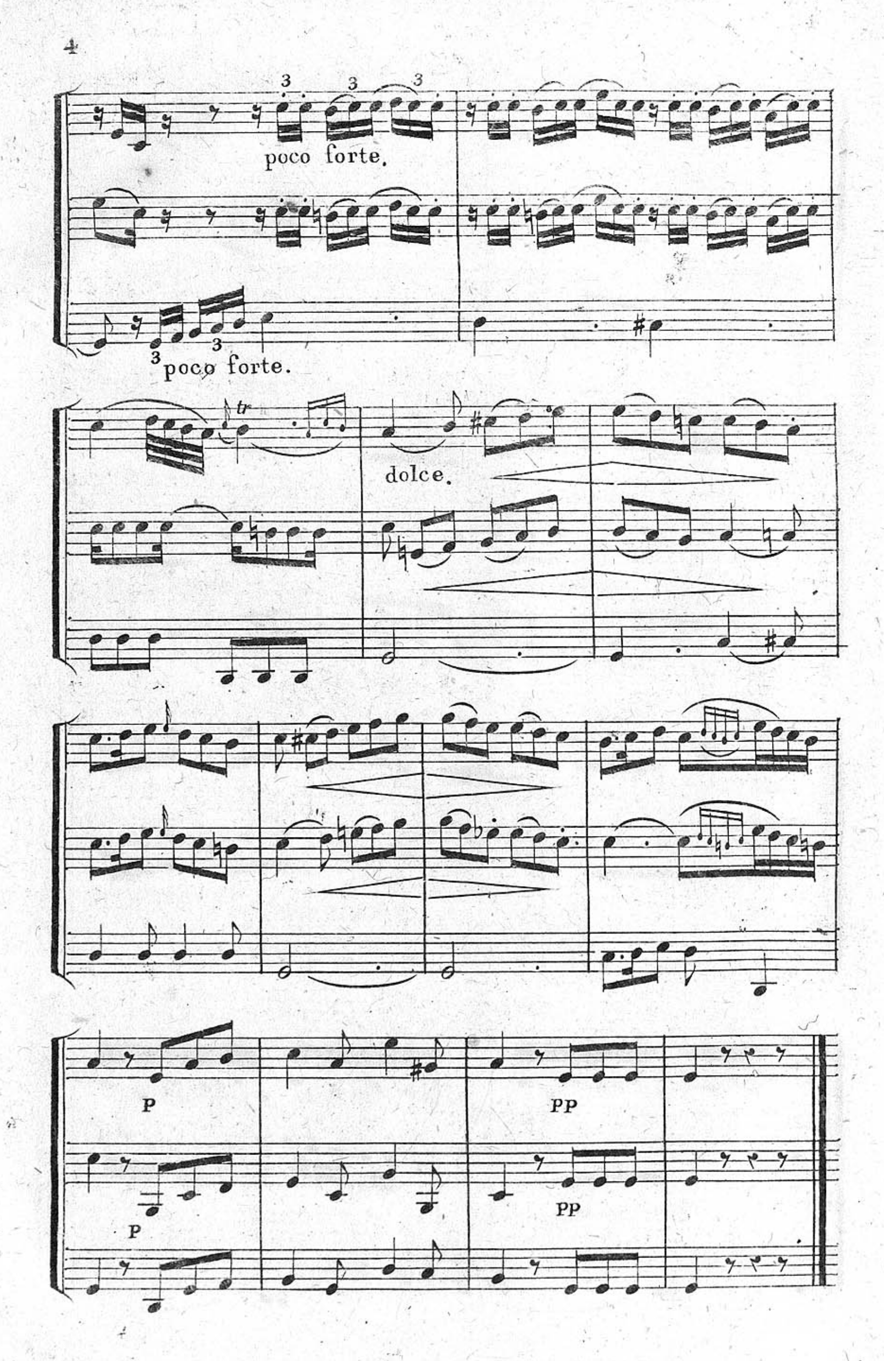
TRIO N.º 1.
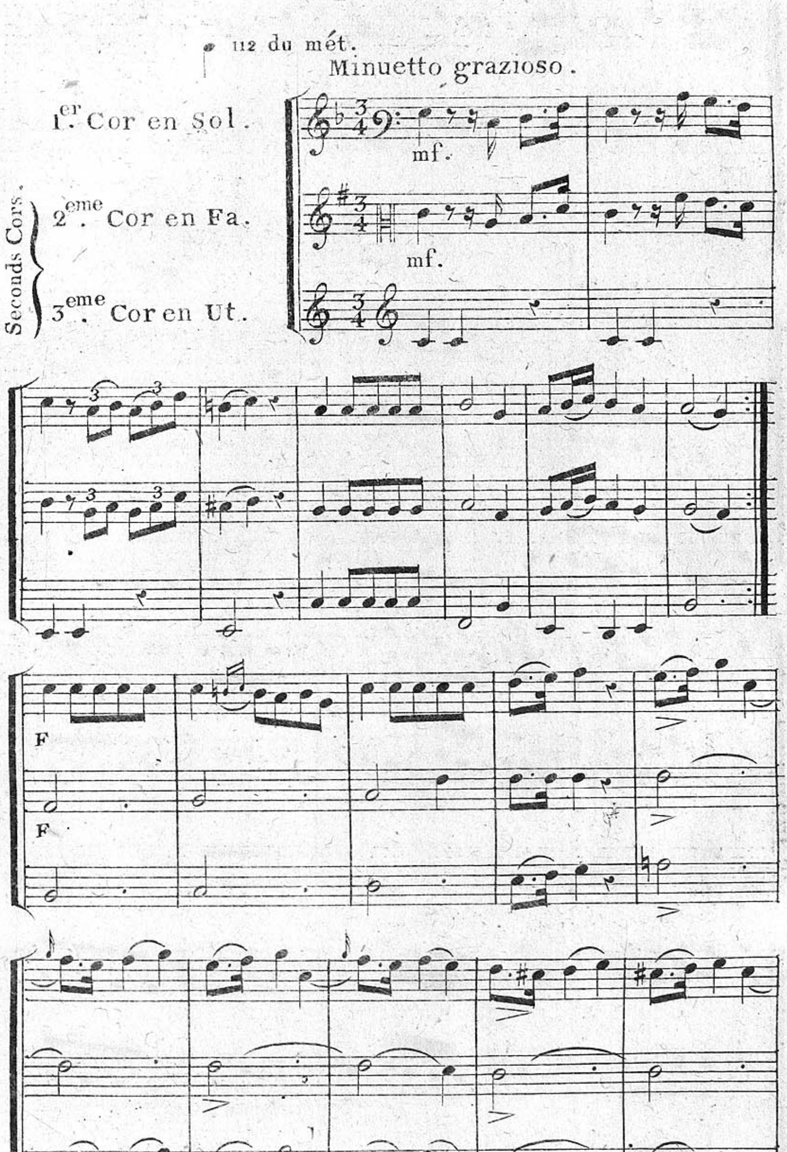


Gravé par Bouret.
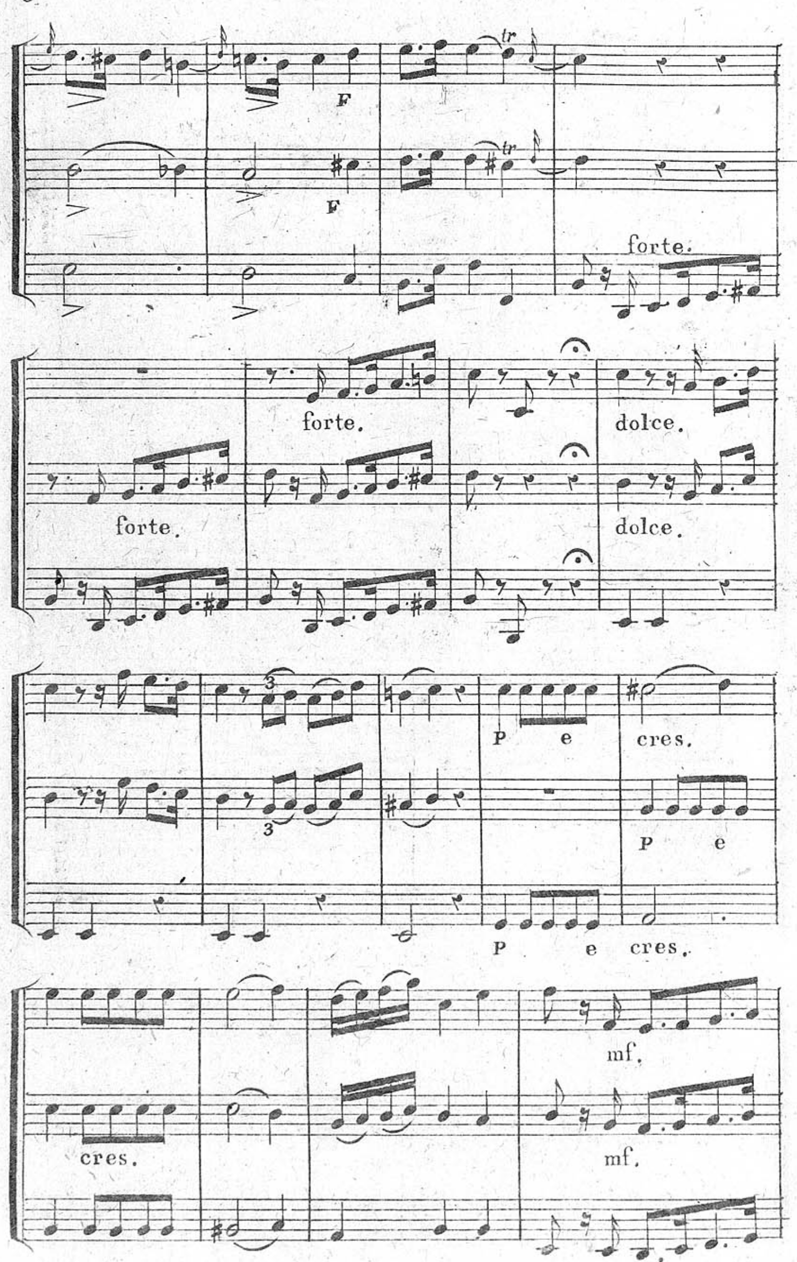



tr
pia dolce.
P
P
espressione.
3
3
3
3
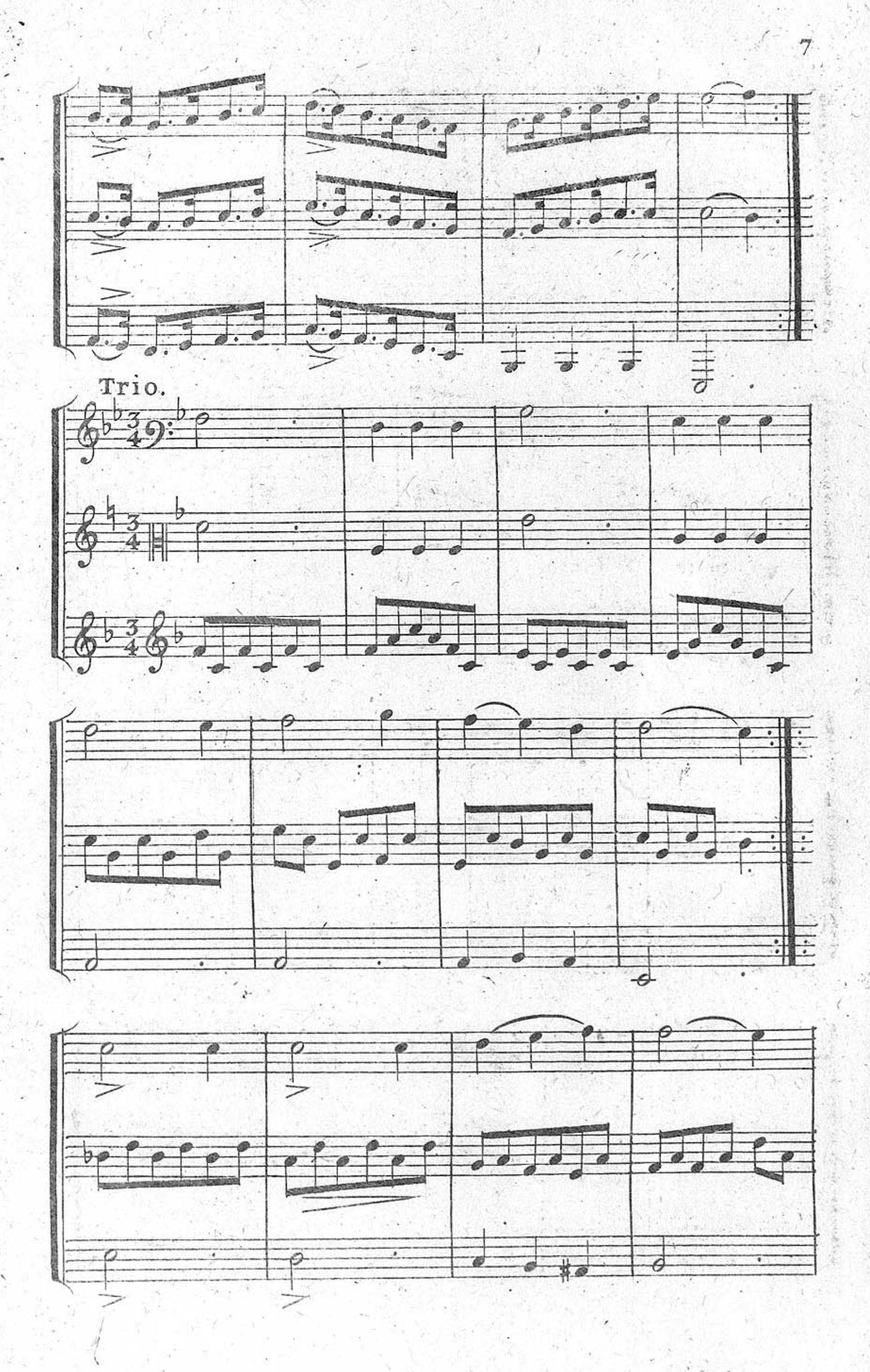

3
3
3
poco forte.
3
3
poco forte.
tr
dolce.
P
PP
P
PP
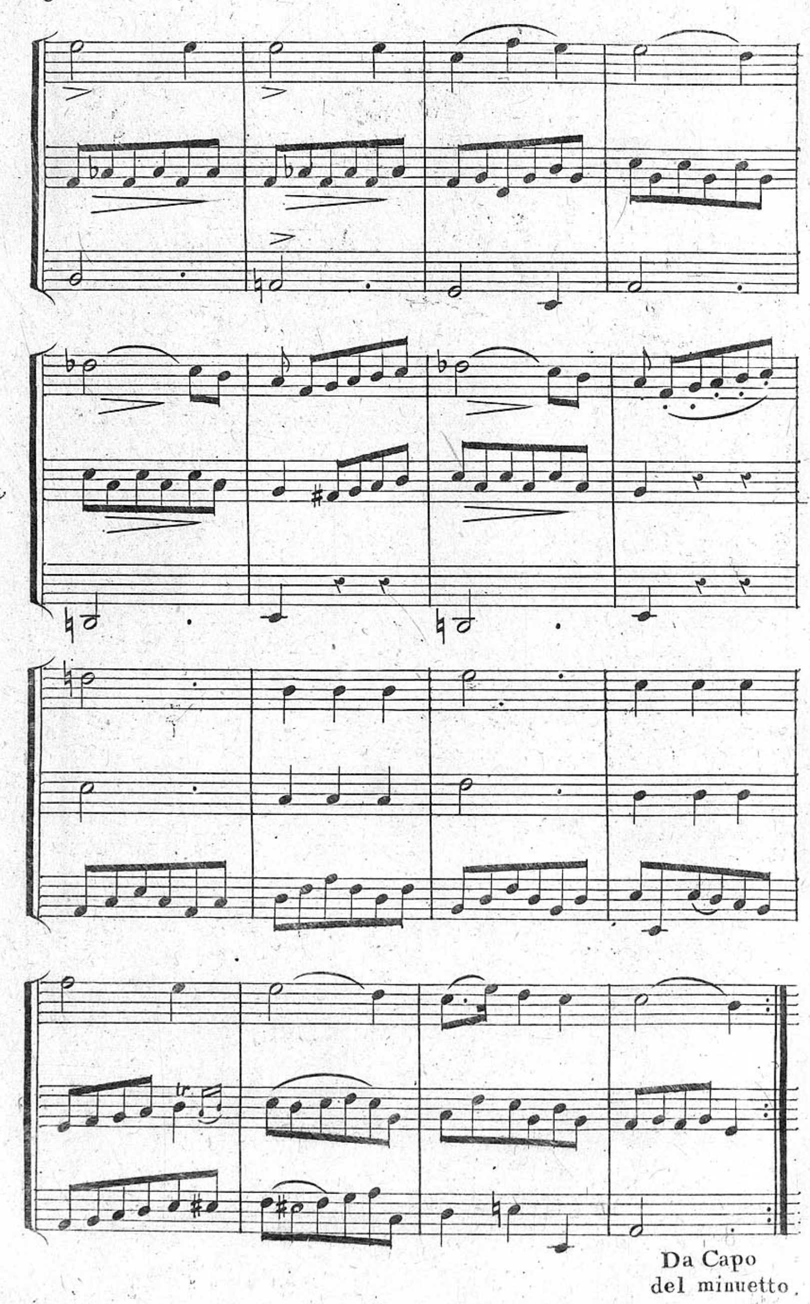
TRIO N.° 2.



112 du mét.
Minuetto grazioso.
1.er Cor en Sol.
Seconds Cors.
2.eme Cor en Fa.
3.eme Cor en Ut.
mf.
mf.
F
F
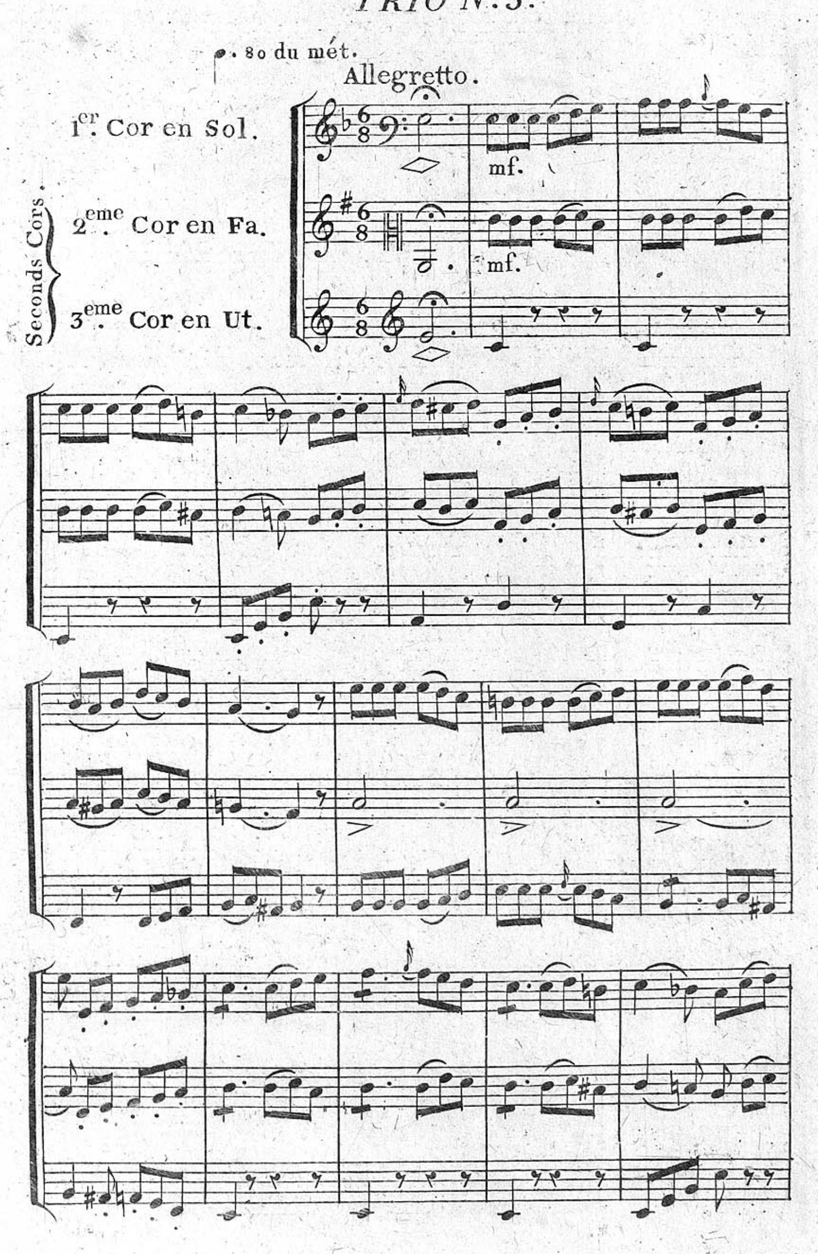

F
F
tr
tr
forte.
forte.
forte.
dolce.
dolce.
3
3
P e cres.
P e
P e cres.
cres.
mf.
mf.
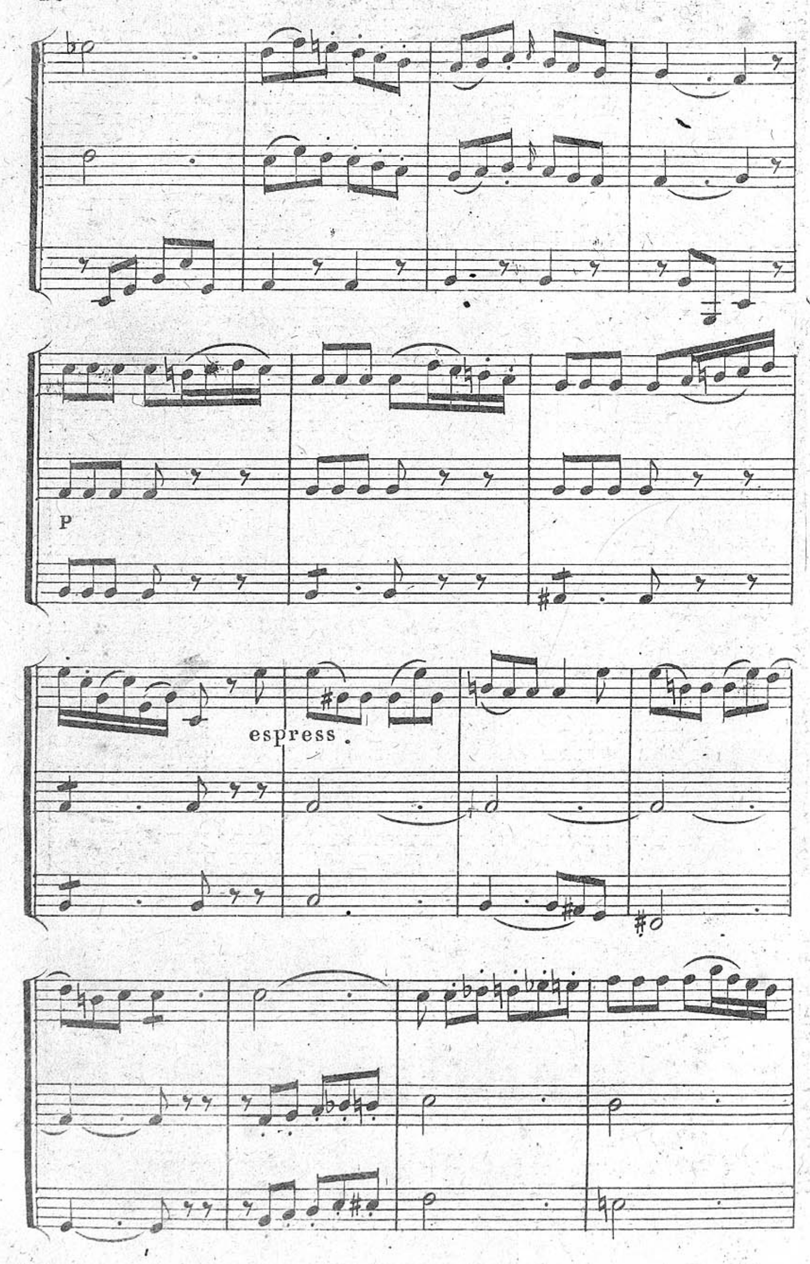

Trio.
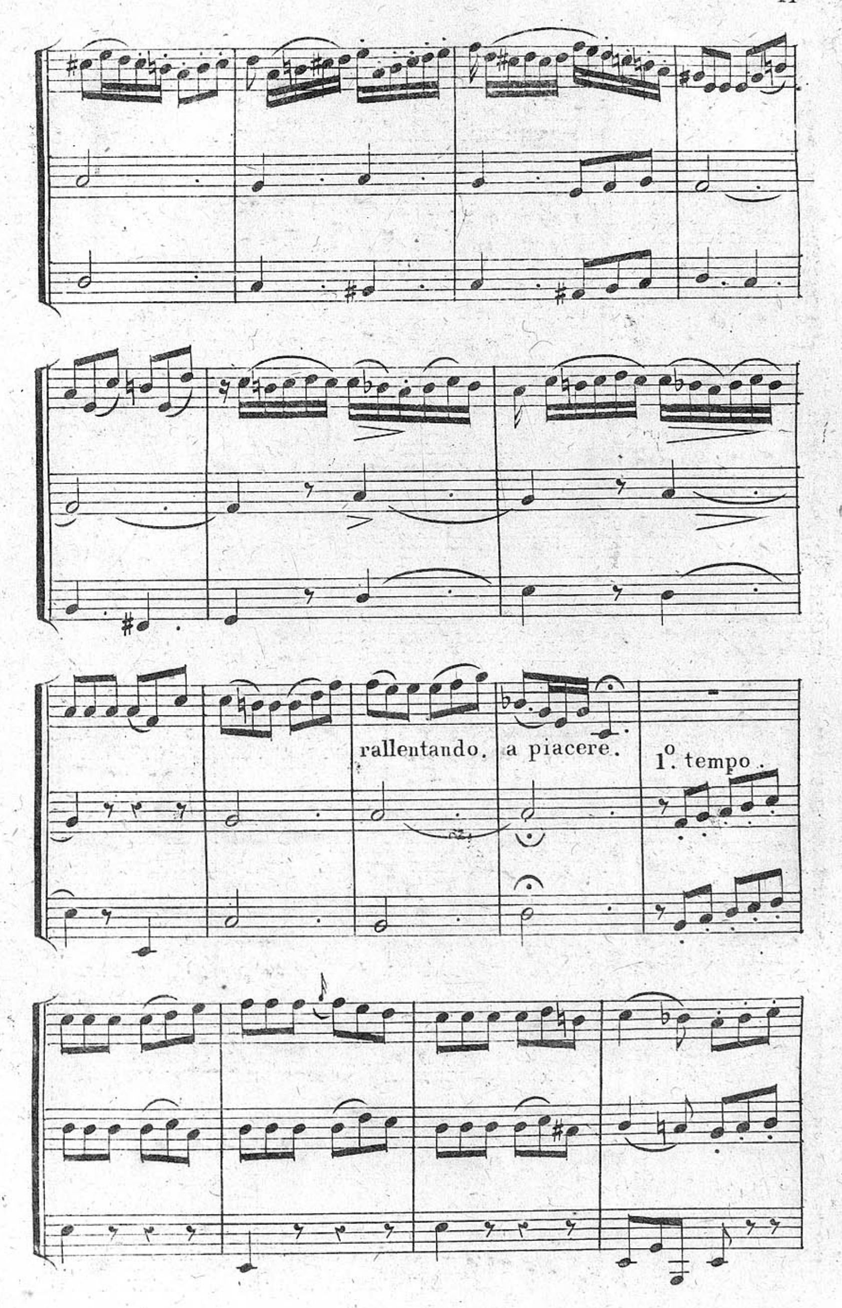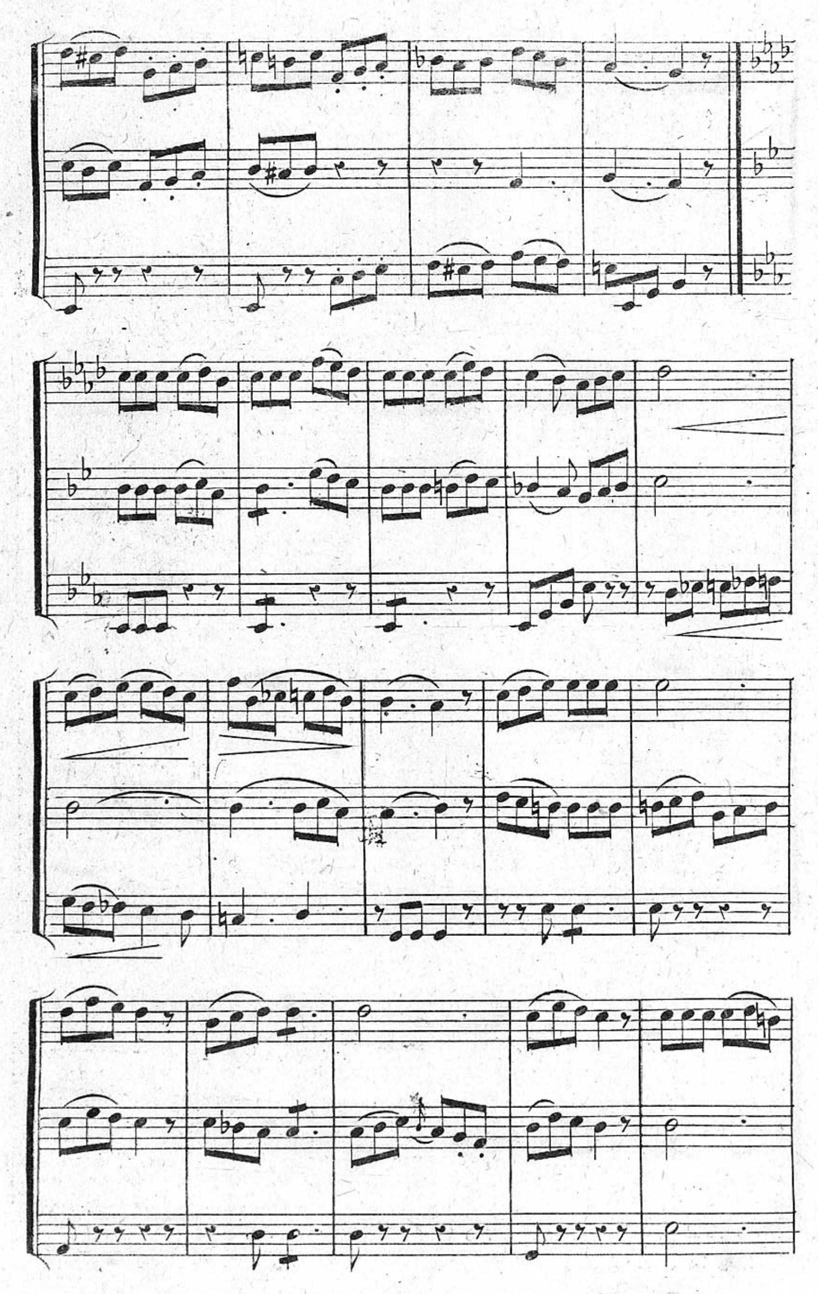


Da Capo
del minuetto
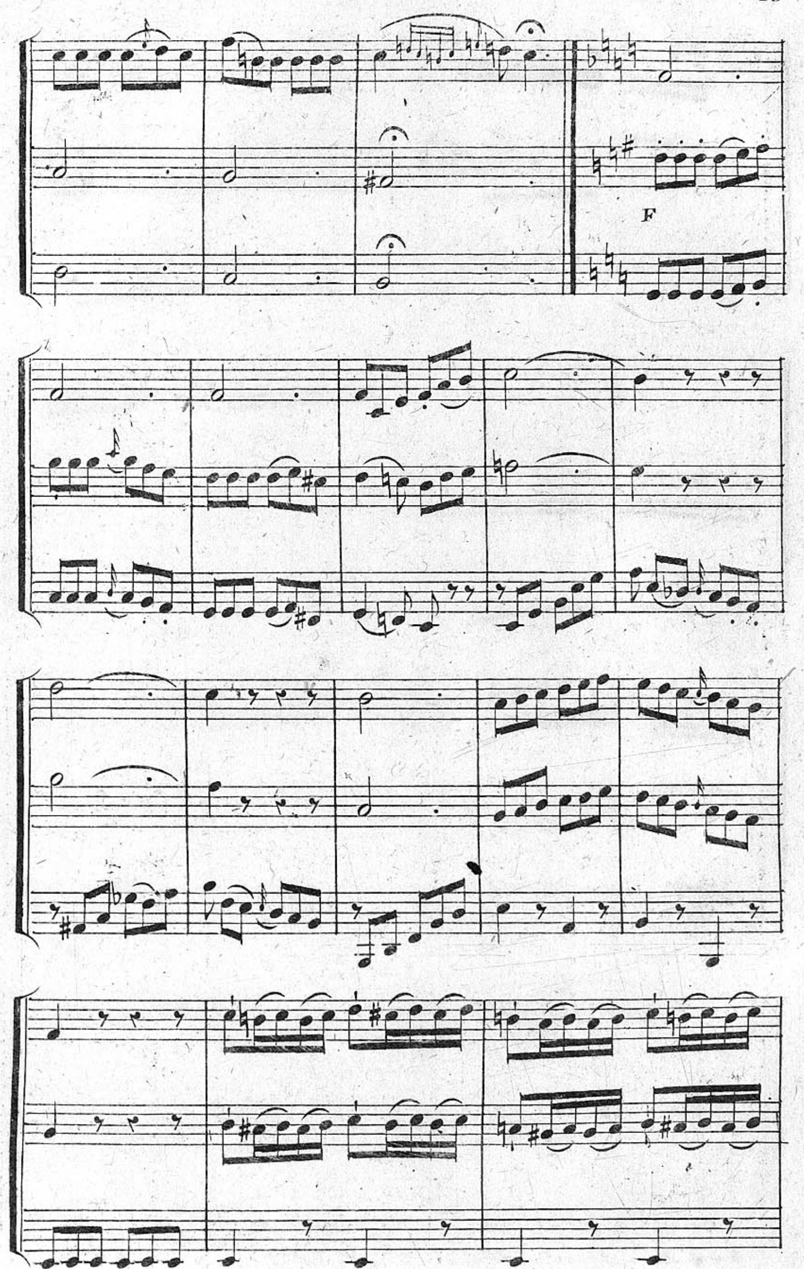
TRIO N°.3.
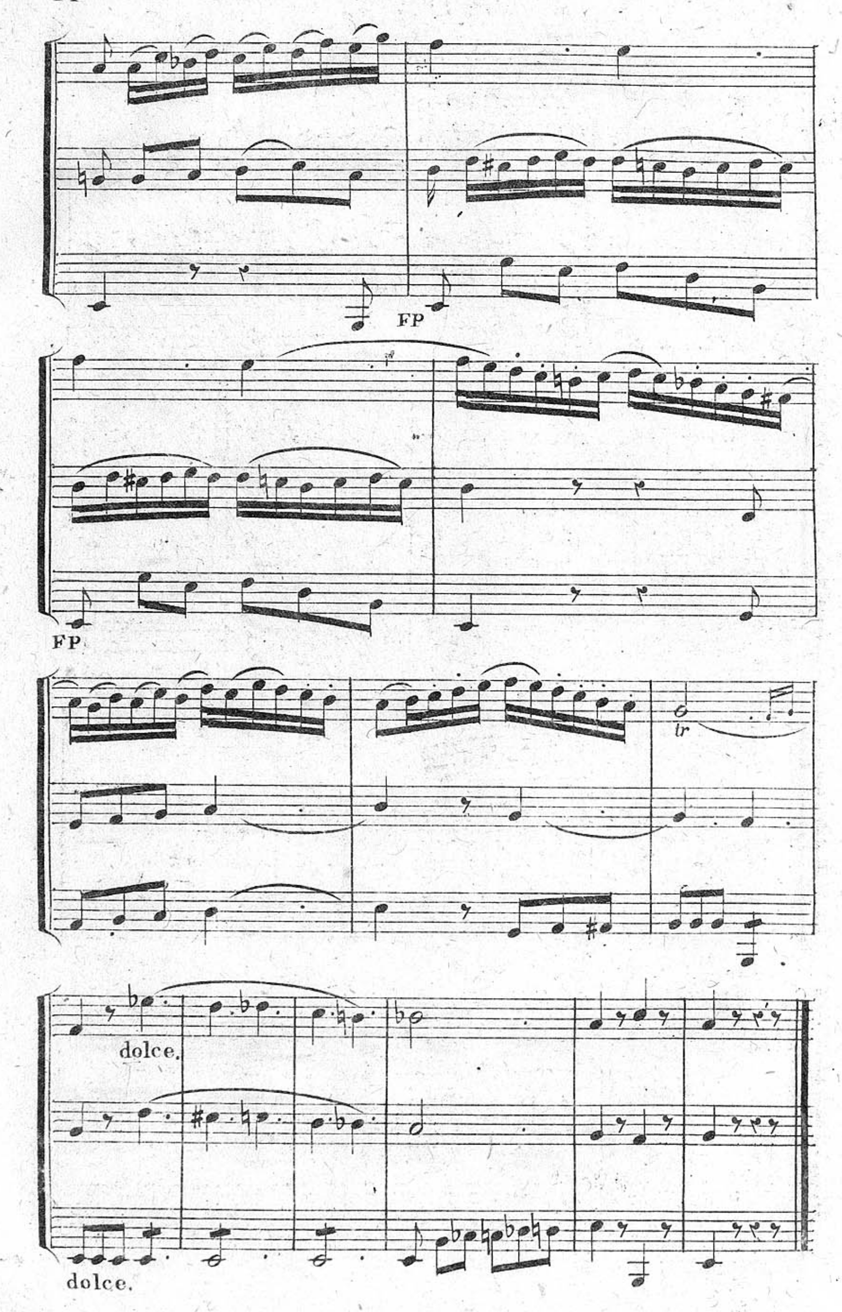

♩. 80 du mét.
Allegretto.
1er. Cor en Sol.
Seconds Cors.
2eme. Cor en Fa.
3eme. Cor en Ut.
mf.
mf.


P
espress.


rallentando.
a piacere.
1°. tempo.




F
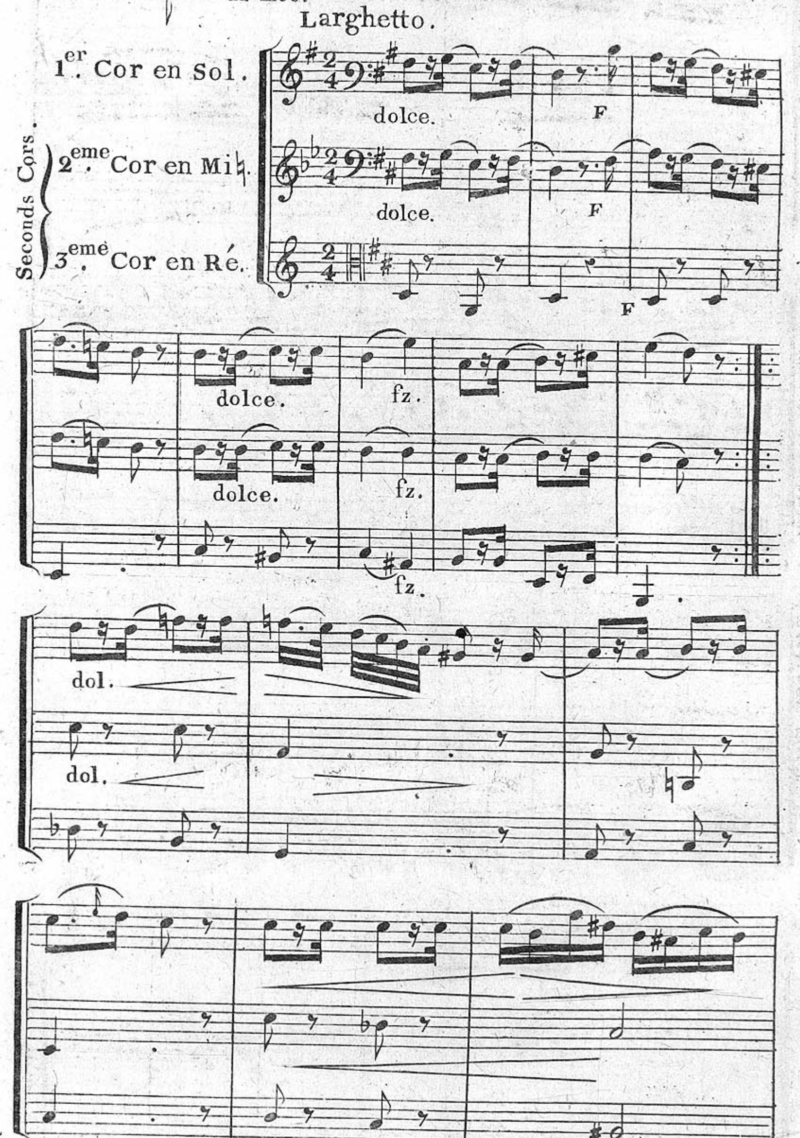

FP
FP
tr
dolce.
dolce.
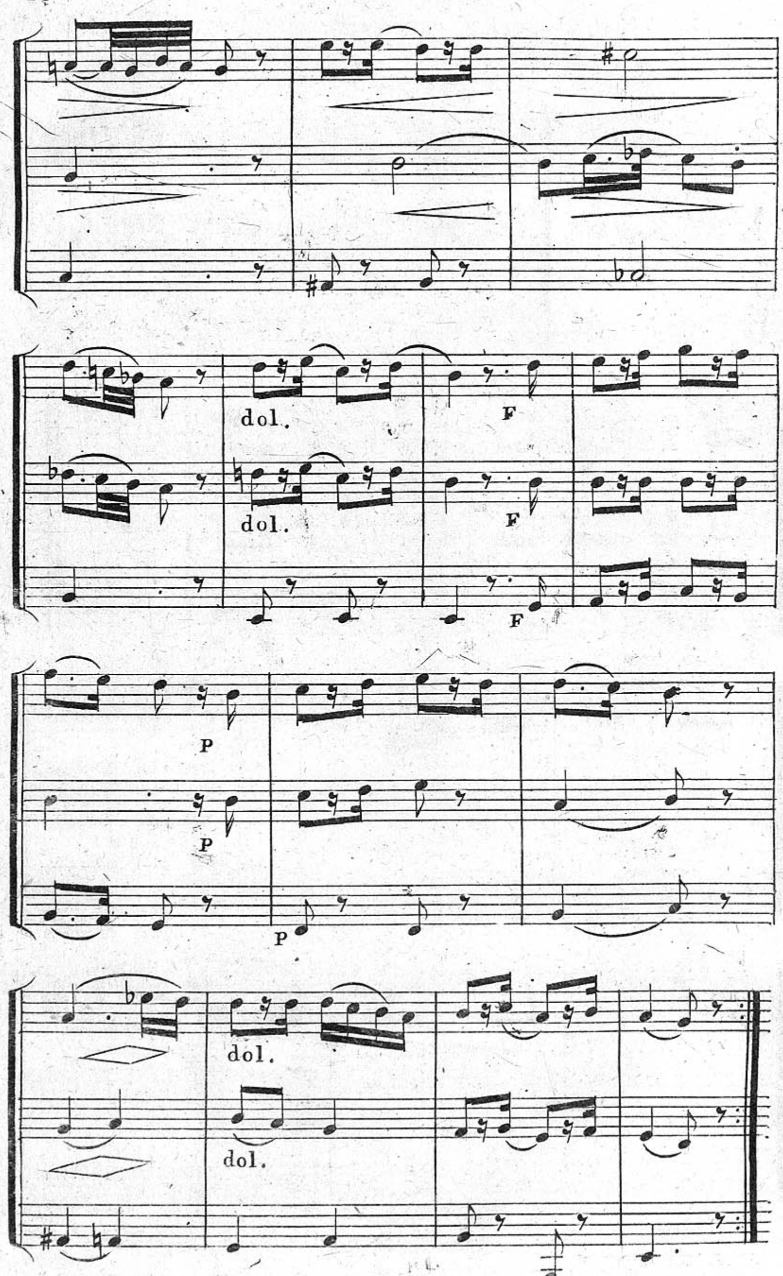
TRIO N.° 4.

Marcia Religiosa.
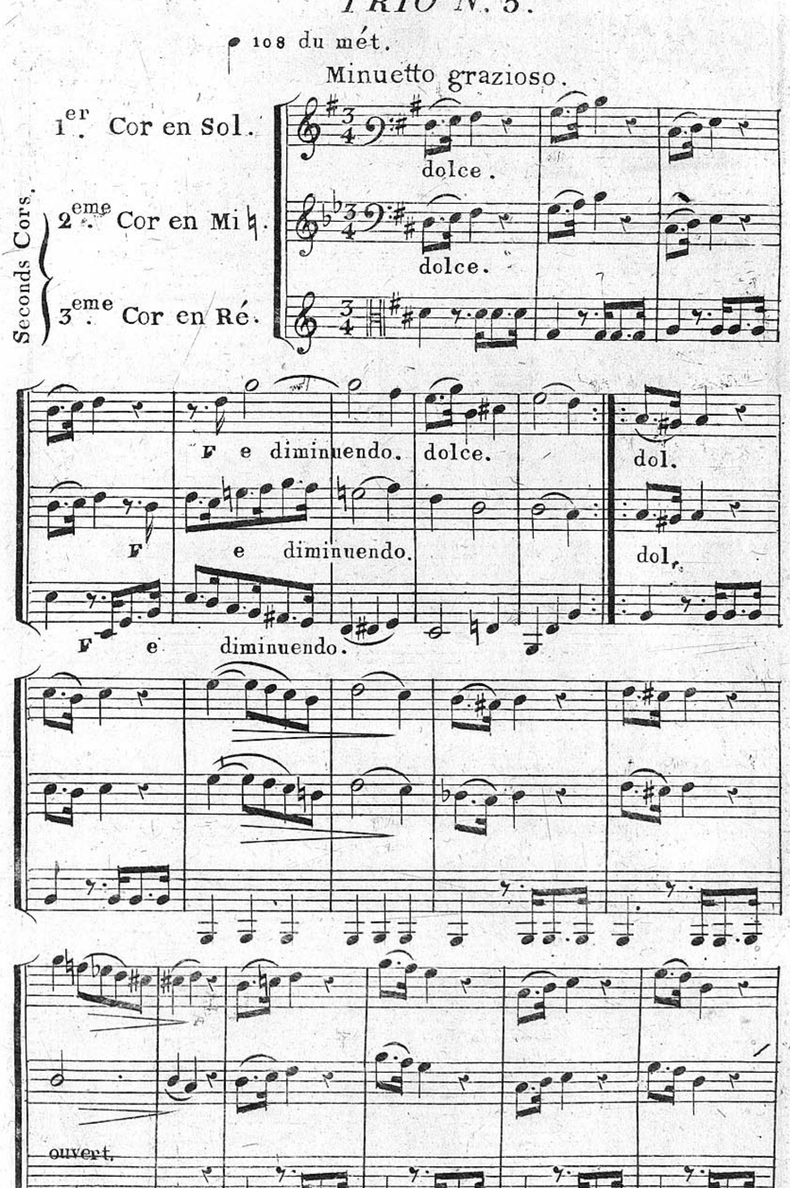
♪ 72 du mét.

Larghetto.
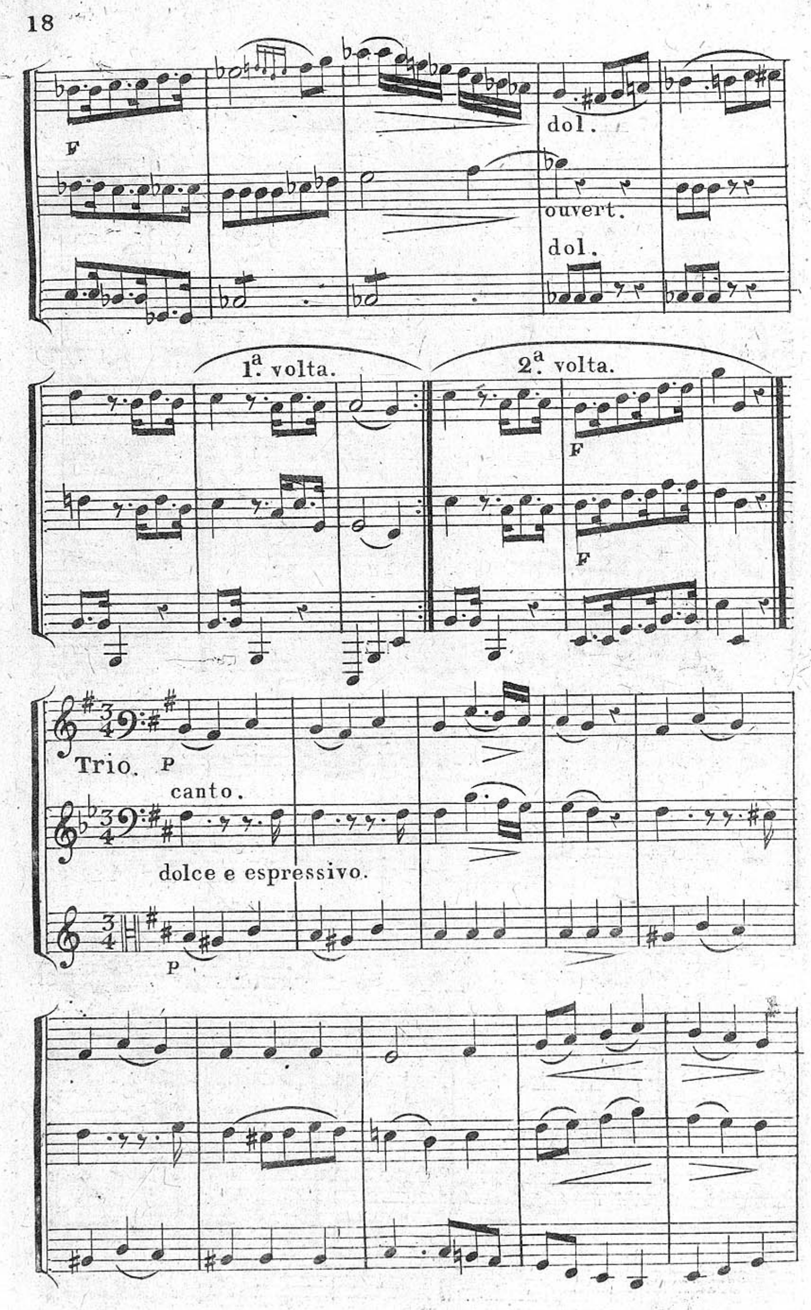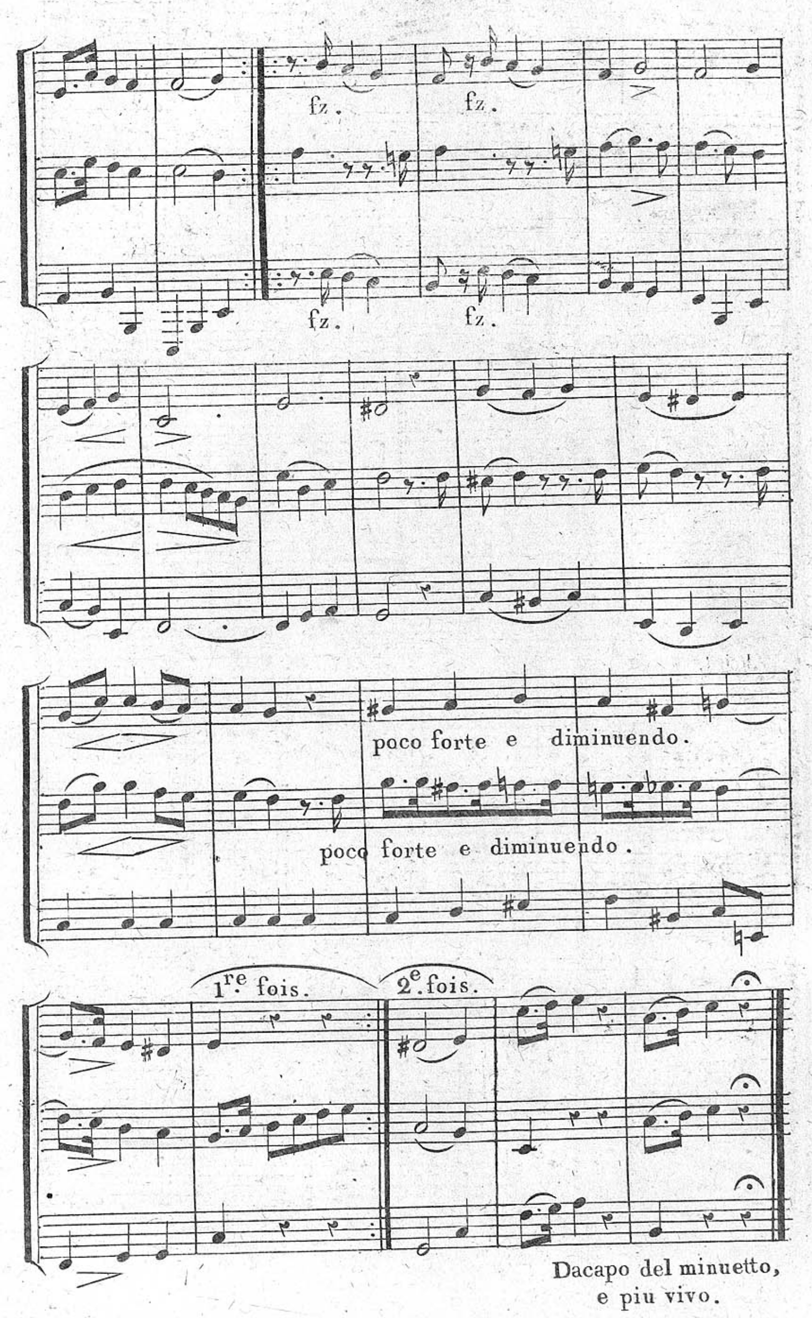



dol.
dol.
F
F
F
P
P
P
dol.
dol.

TRIO N°. 5.



108 du mét.
Minuetto grazioso.
1er. Cor en Sol.
Seconds Cors.
2eme. Cor en Mi ♮.
3eme. Cor en Ré.
dolce.
dolce.
F e diminuendo.
dolce.
dol.
F
e diminuendo.
dol.
F e diminuendo.
ouvert.
F
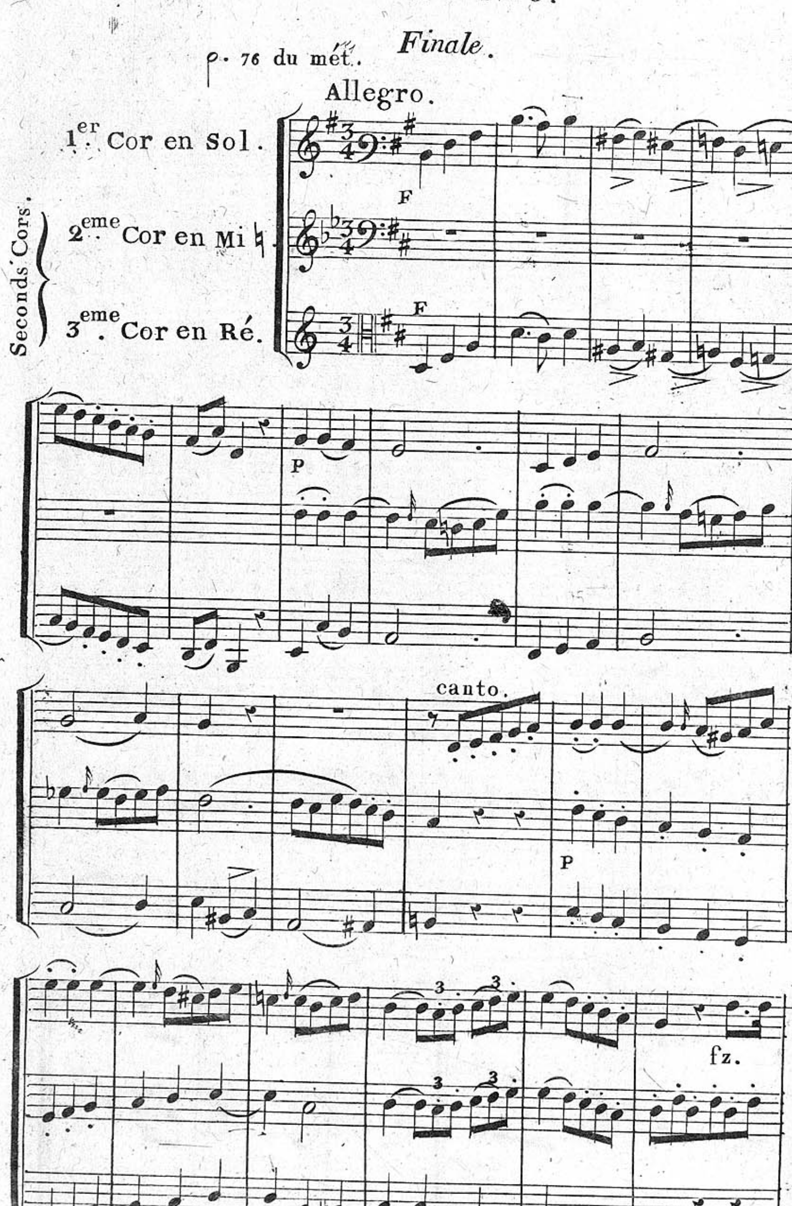

F
dol.
ouvert.
dol.
1a. volta.
2a. volta.
F
F
Trio. P
canto.
dolce e espressivo.
P
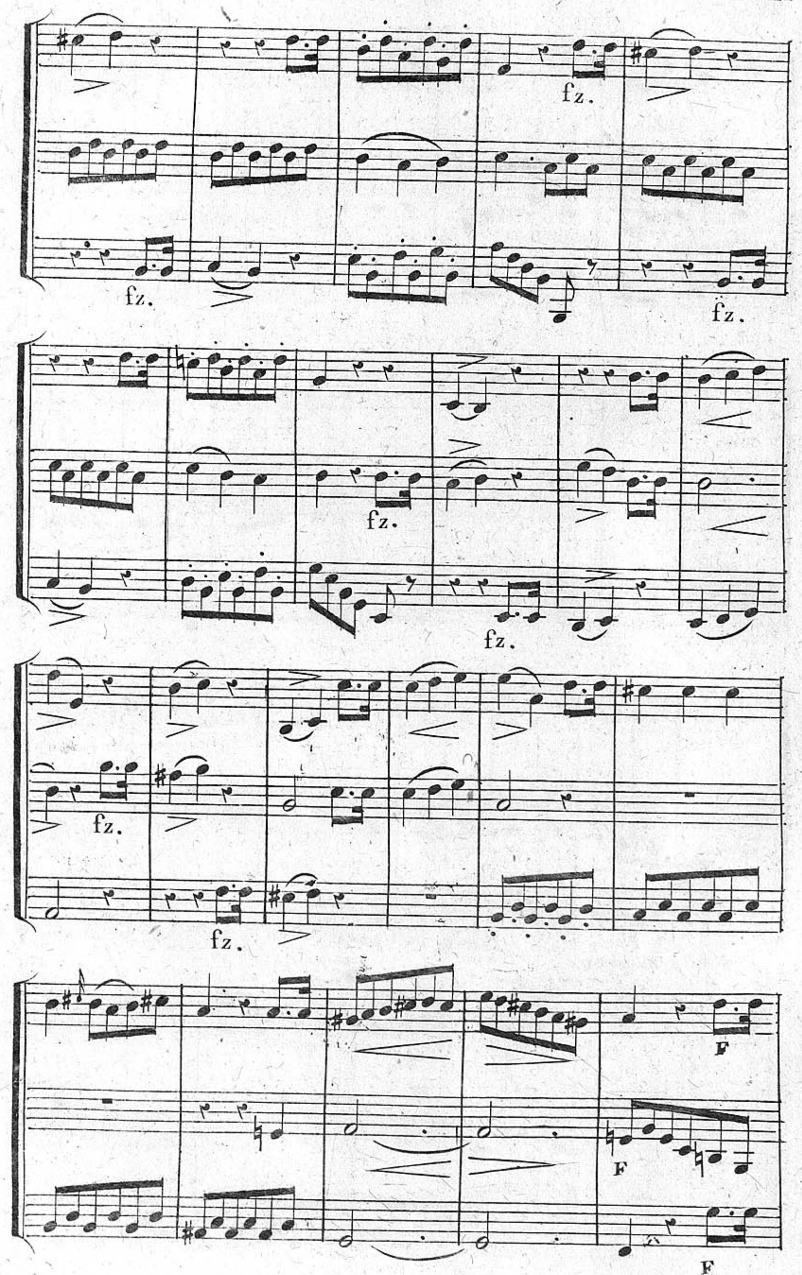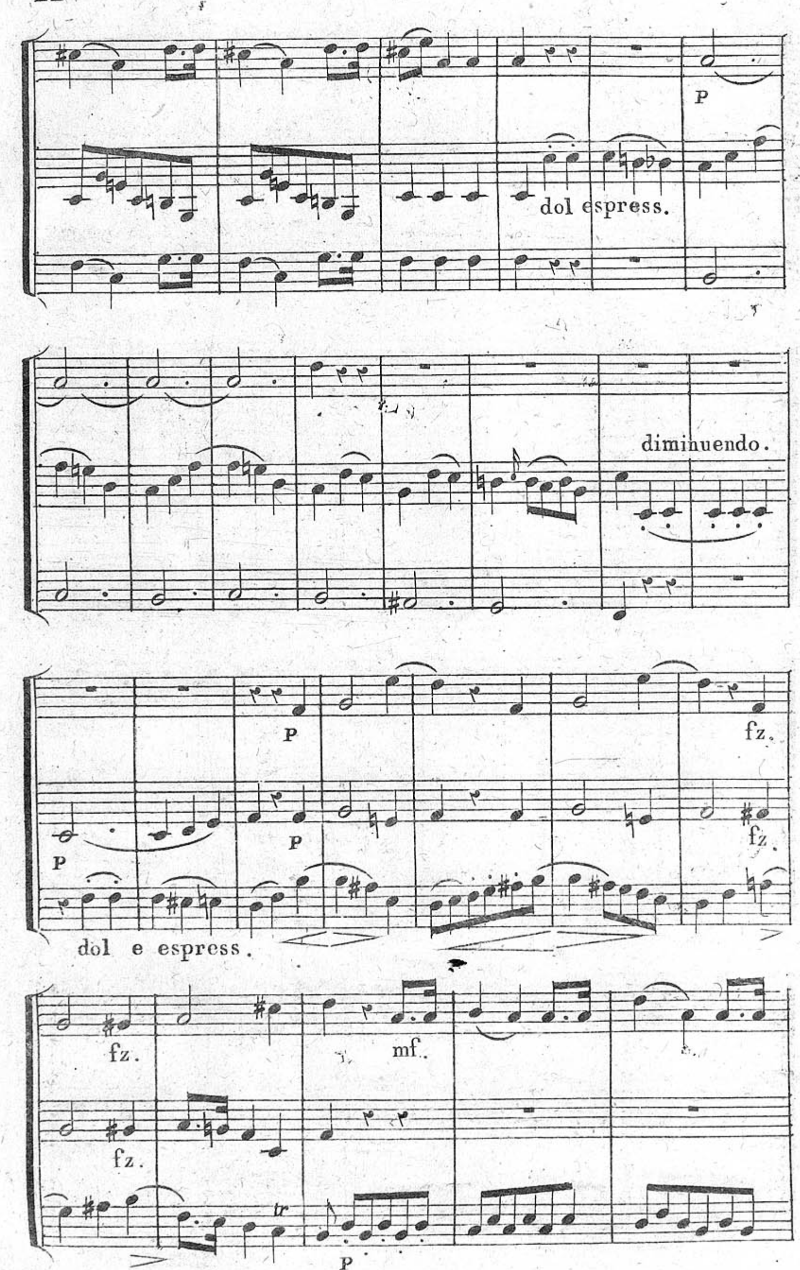


Dacapo del minuetto,
e piu vivo.
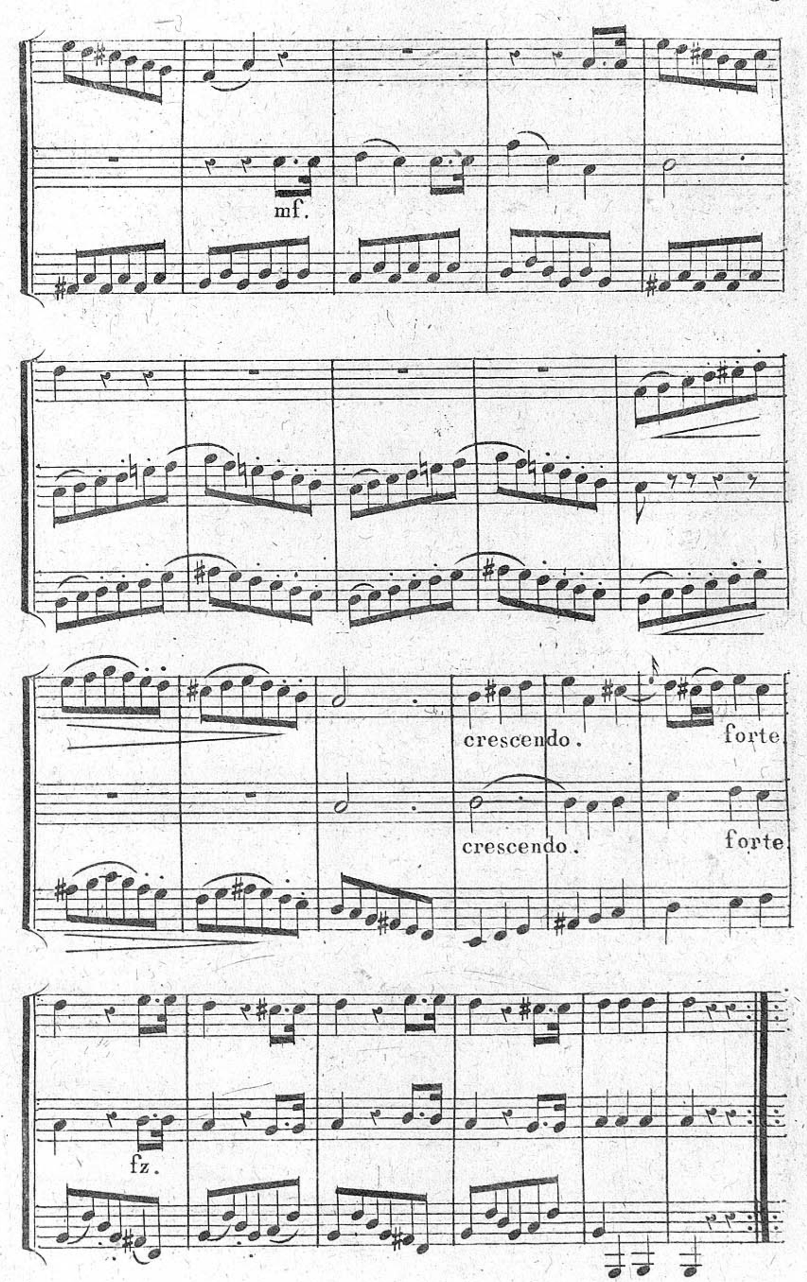
TRIO N.° 6.
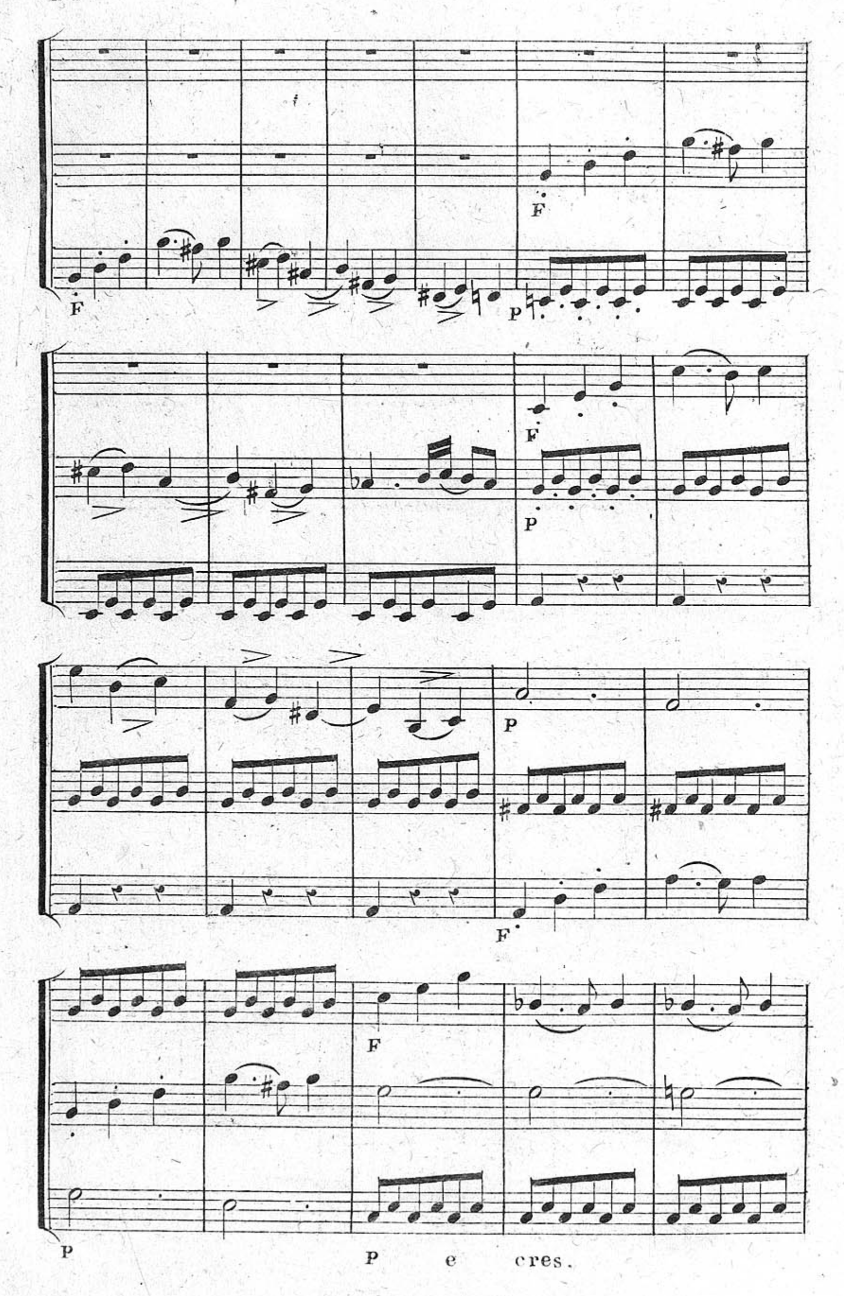
Finale.
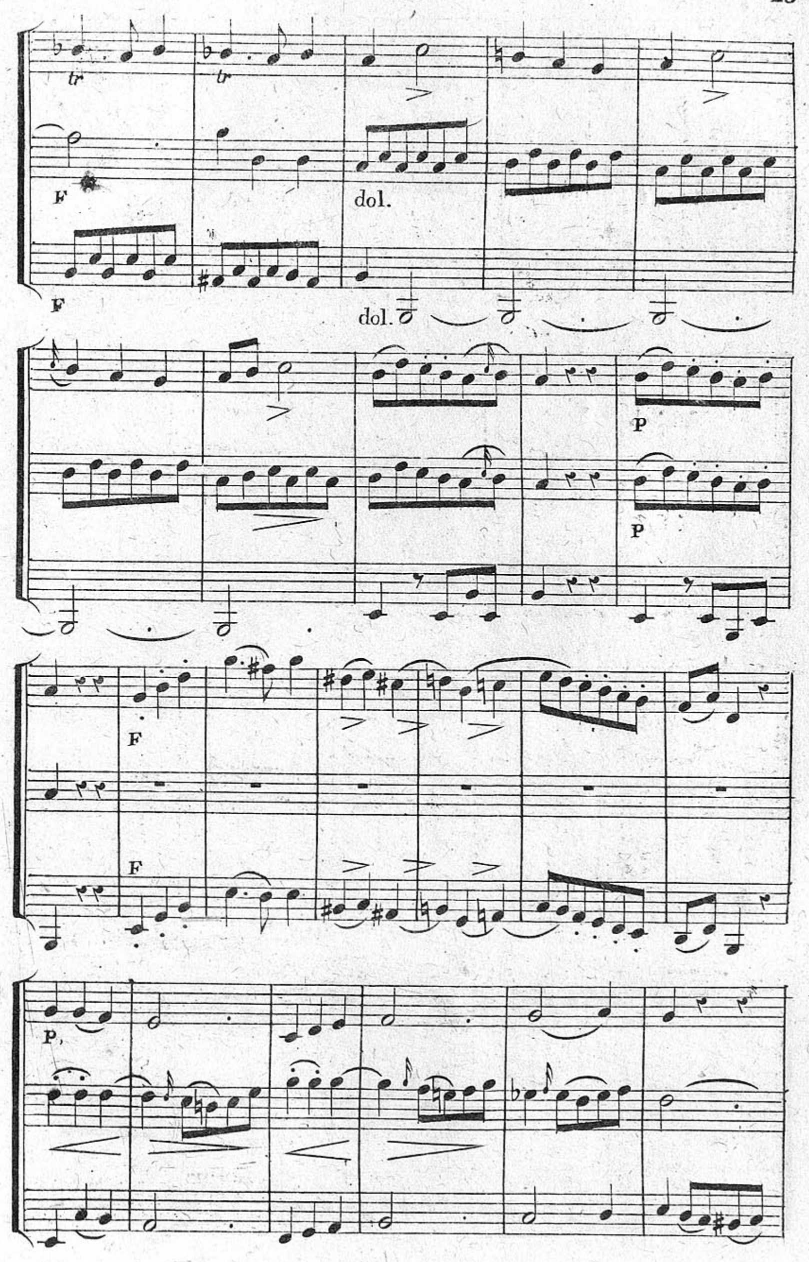



fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
F
F
F
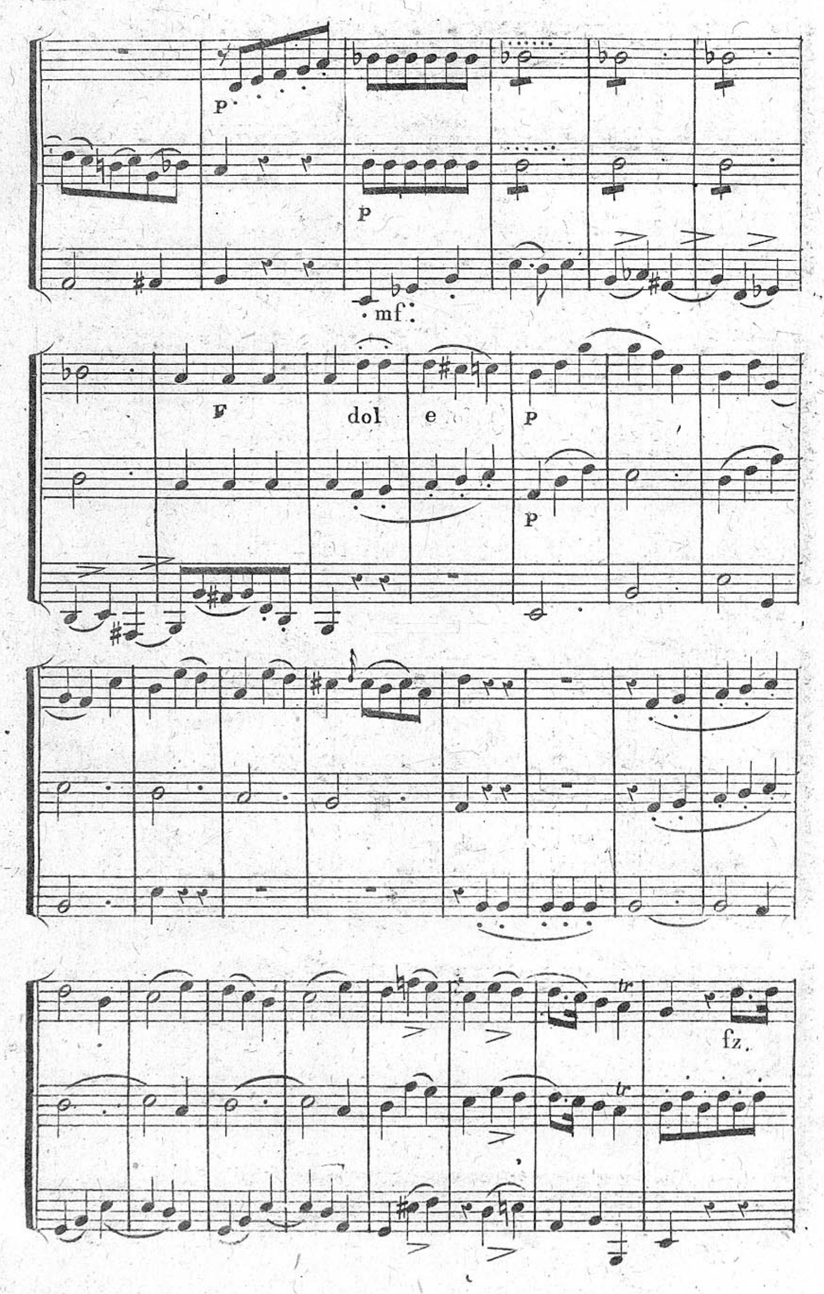

p
dol espress.
diminuendo.
p
fz.
p
p
fz.
dol e espress.
fz.
mf.
fz.
tr
p
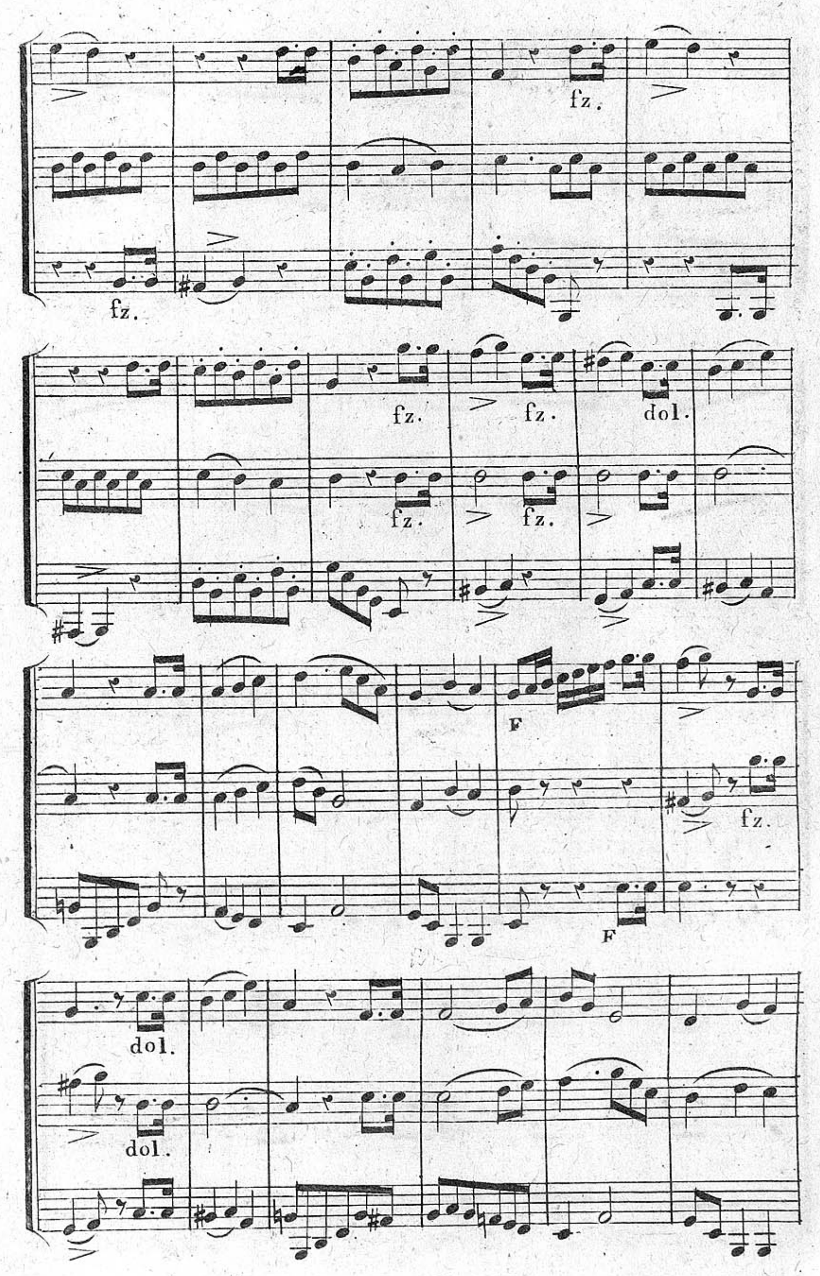

mf.
crescendo.
forte
crescendo.
forte
fz.
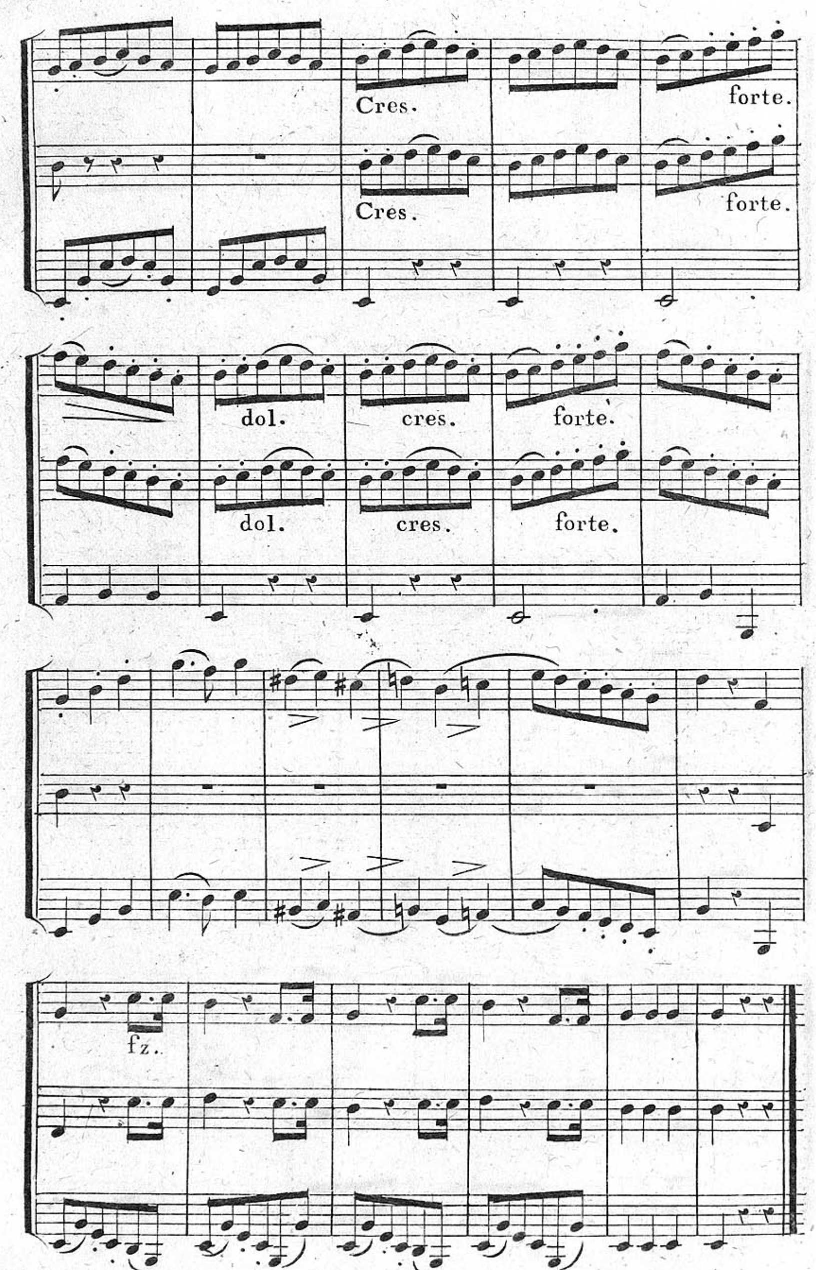

F
F
P
F
P
P
F
F
P
P e cres.



tr
tr
F
dol.
F
dol.
p
p
F
F
p
p
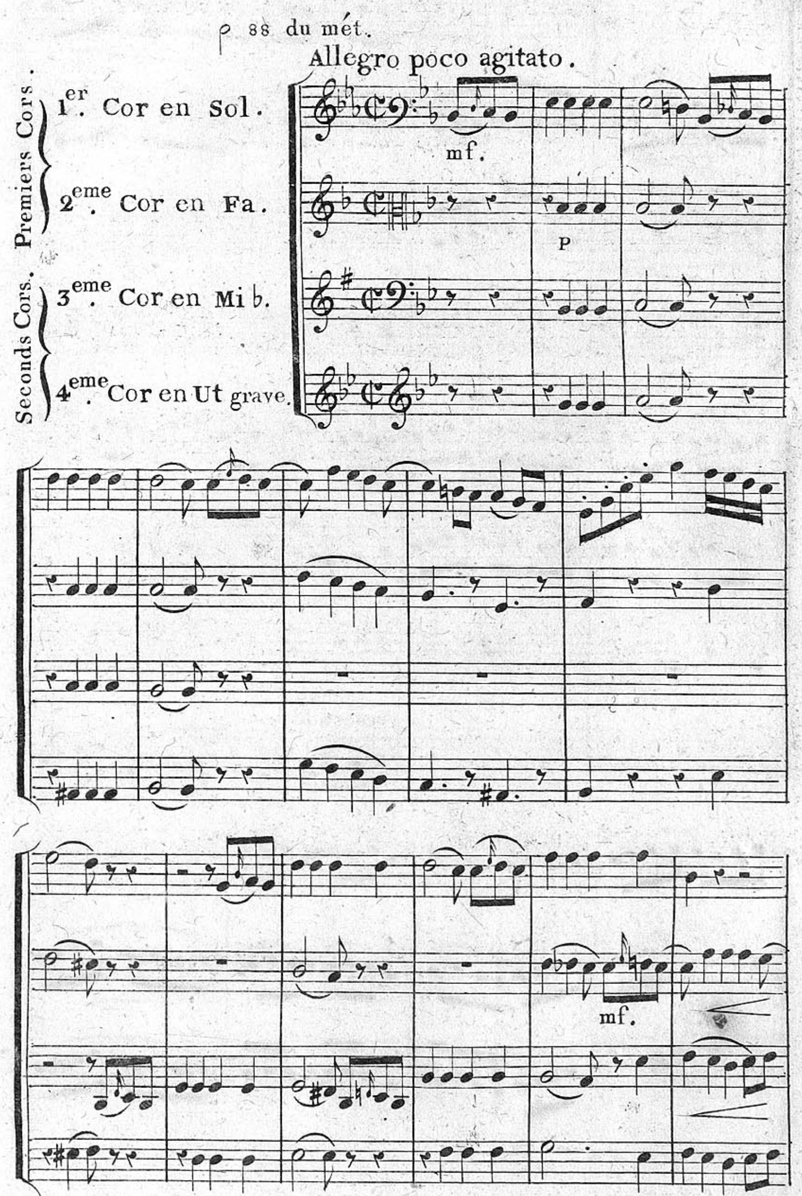

p
p
mf.
F
dol
e
p
p
tr
tr
fz.


fz.
fz.
fz.
fz.
dol.
fz.
fz.
F
fz.
F
dol.
dol.
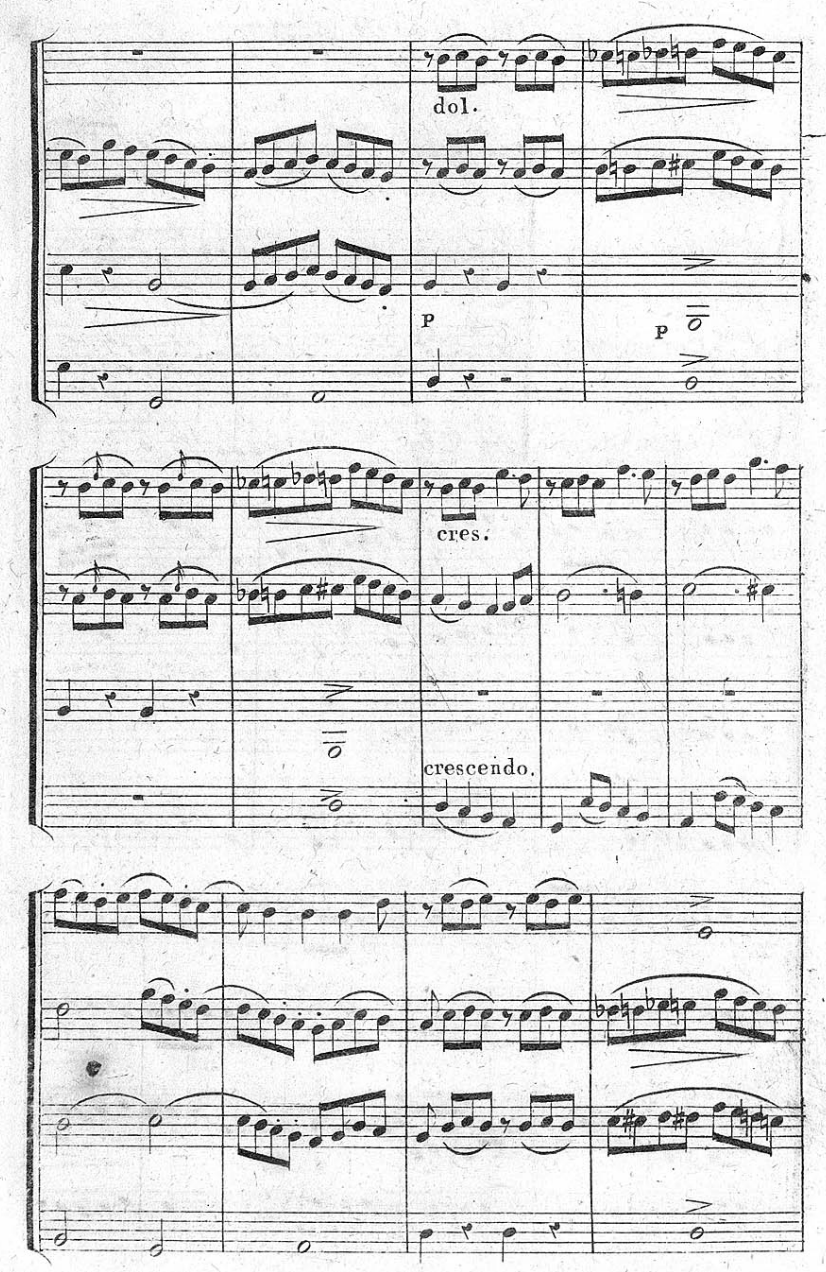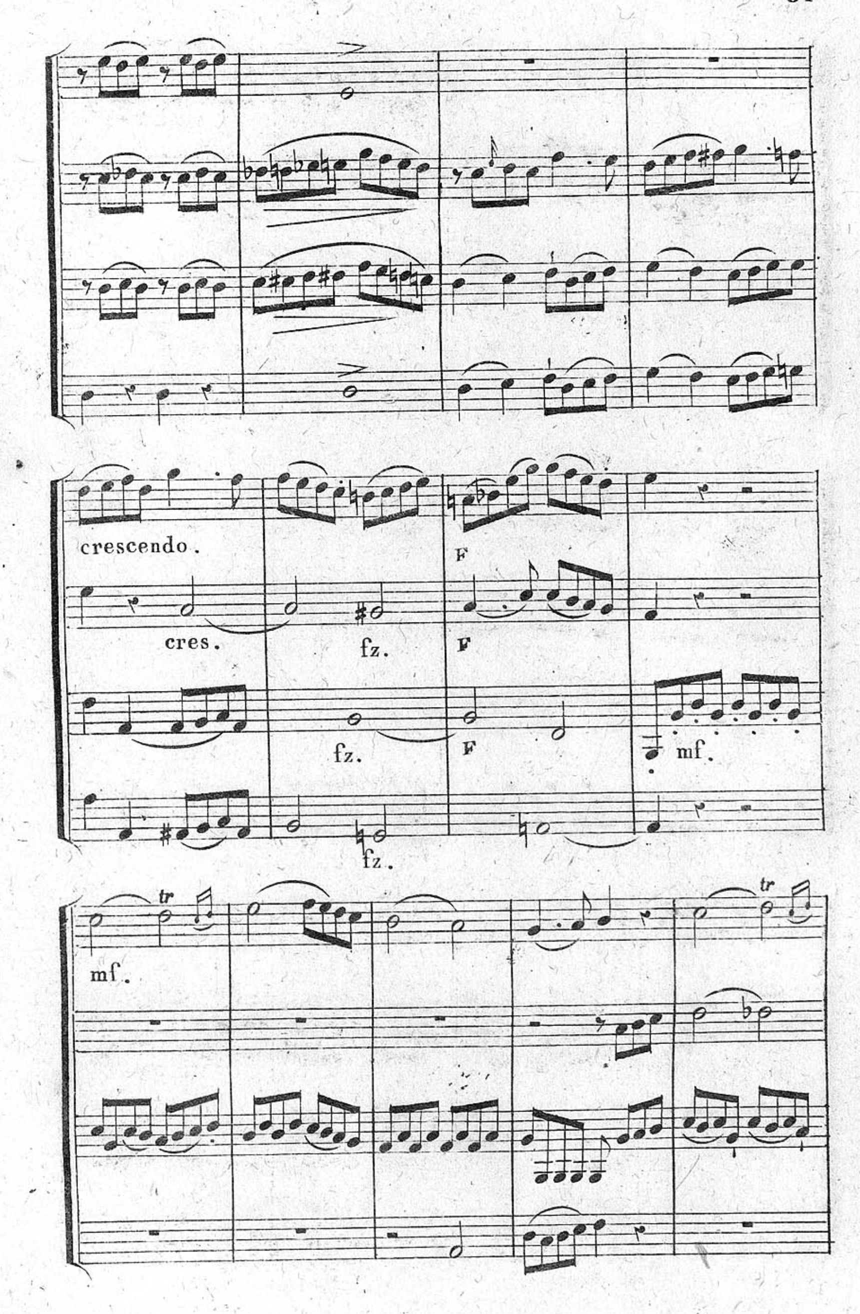


Fin des Trios.

QUATUOR N°. I.
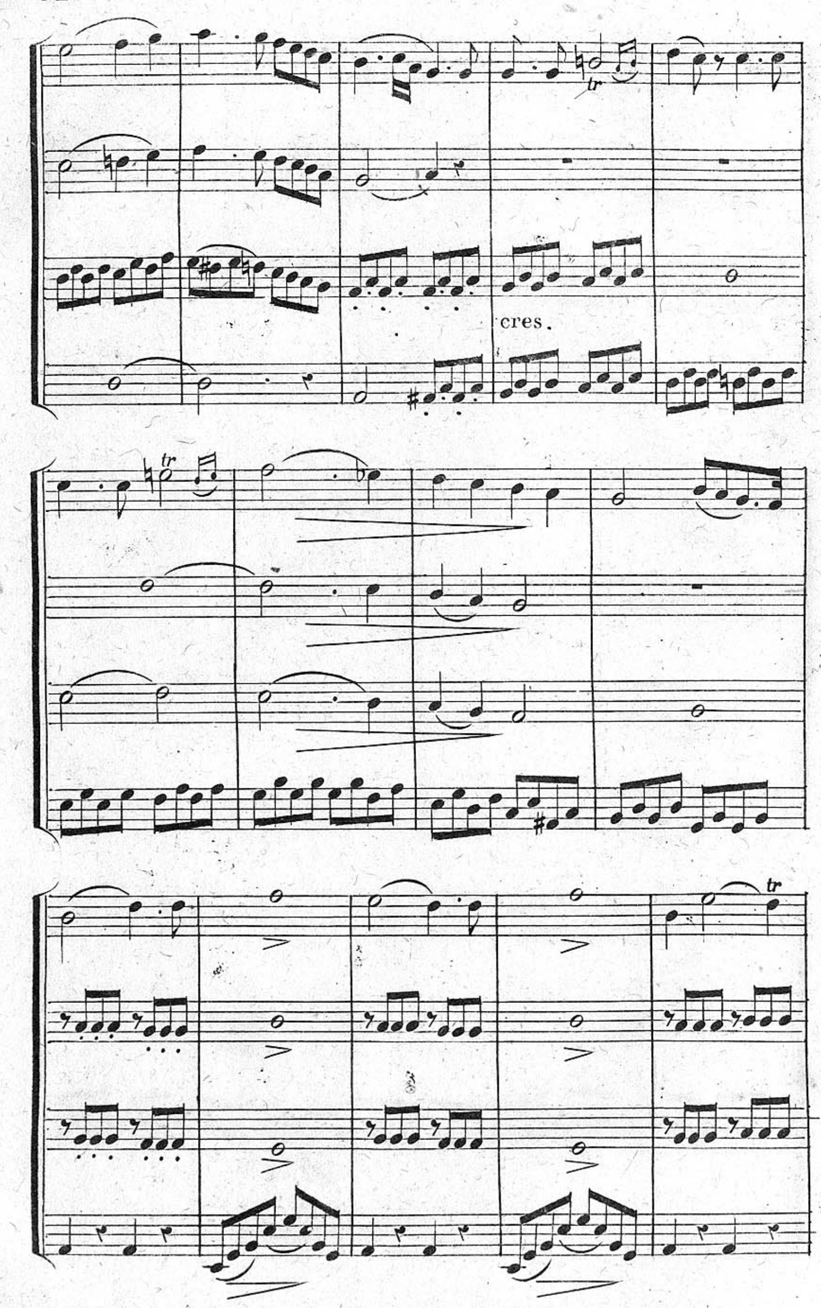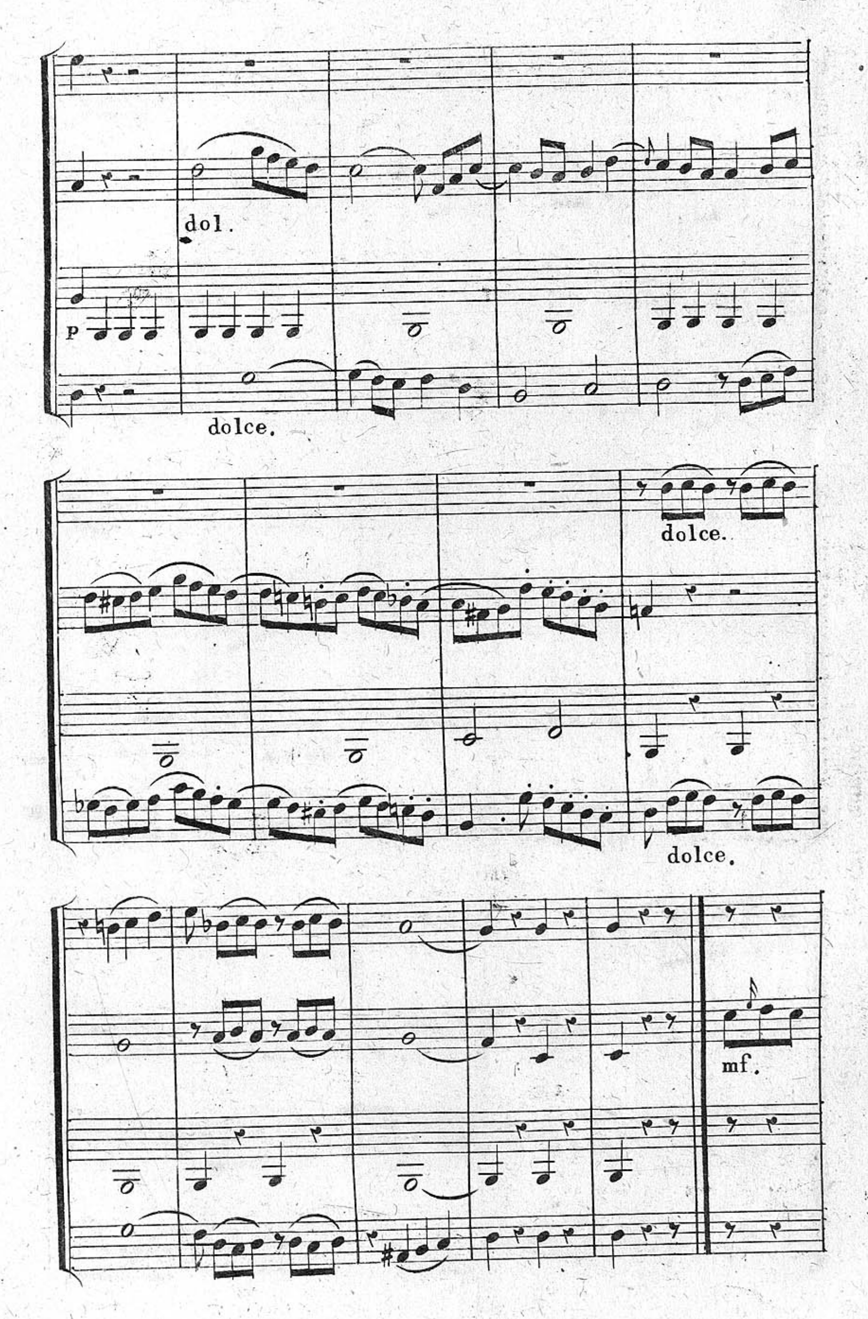


88 du mét.
Allegro poco agitato.
Premiers Cors.
1er. Cor en Sol.
2eme. Cor en Fa.
Seconds Cors.
3eme. Cor en Mi b.
4eme. Cor en Ut grave.
mf.
P
mf.
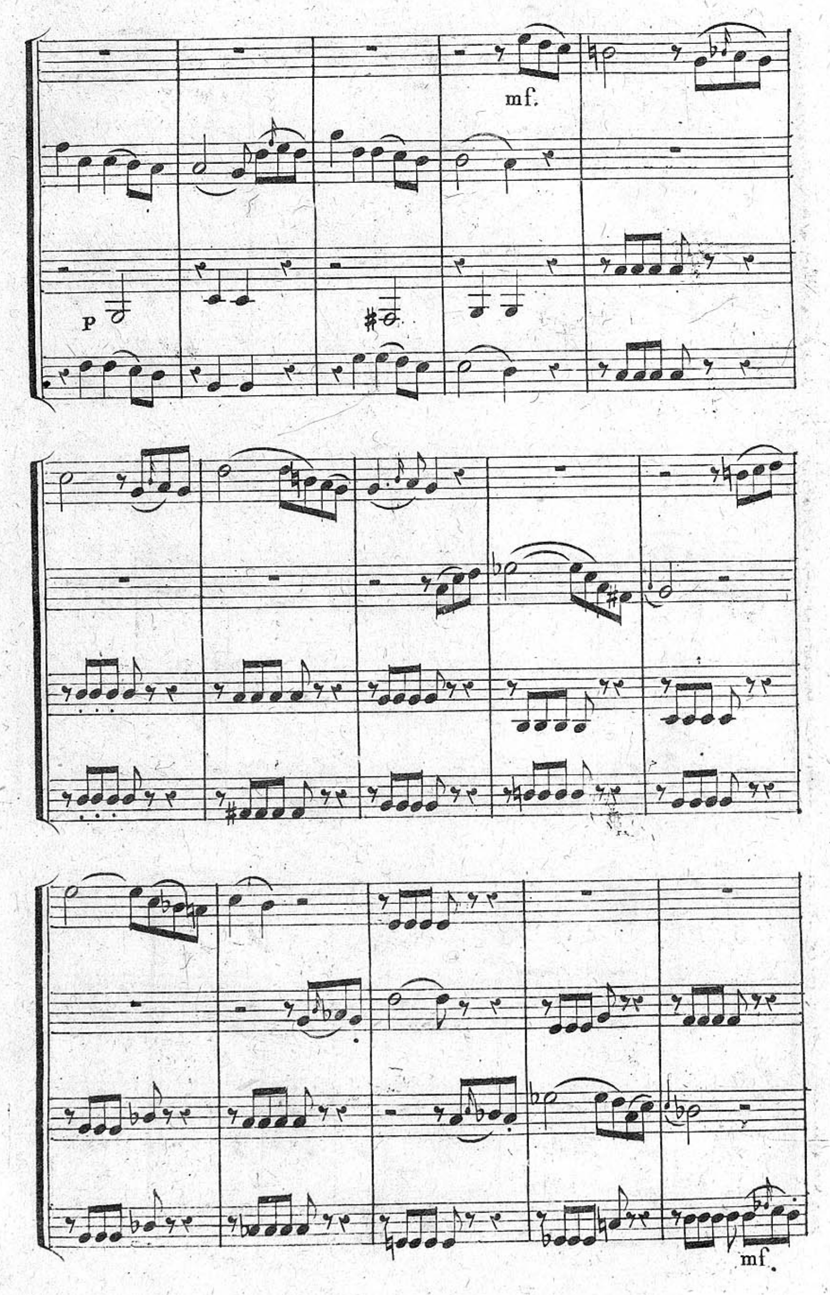

dol.
p
p
cres.
crescendo.
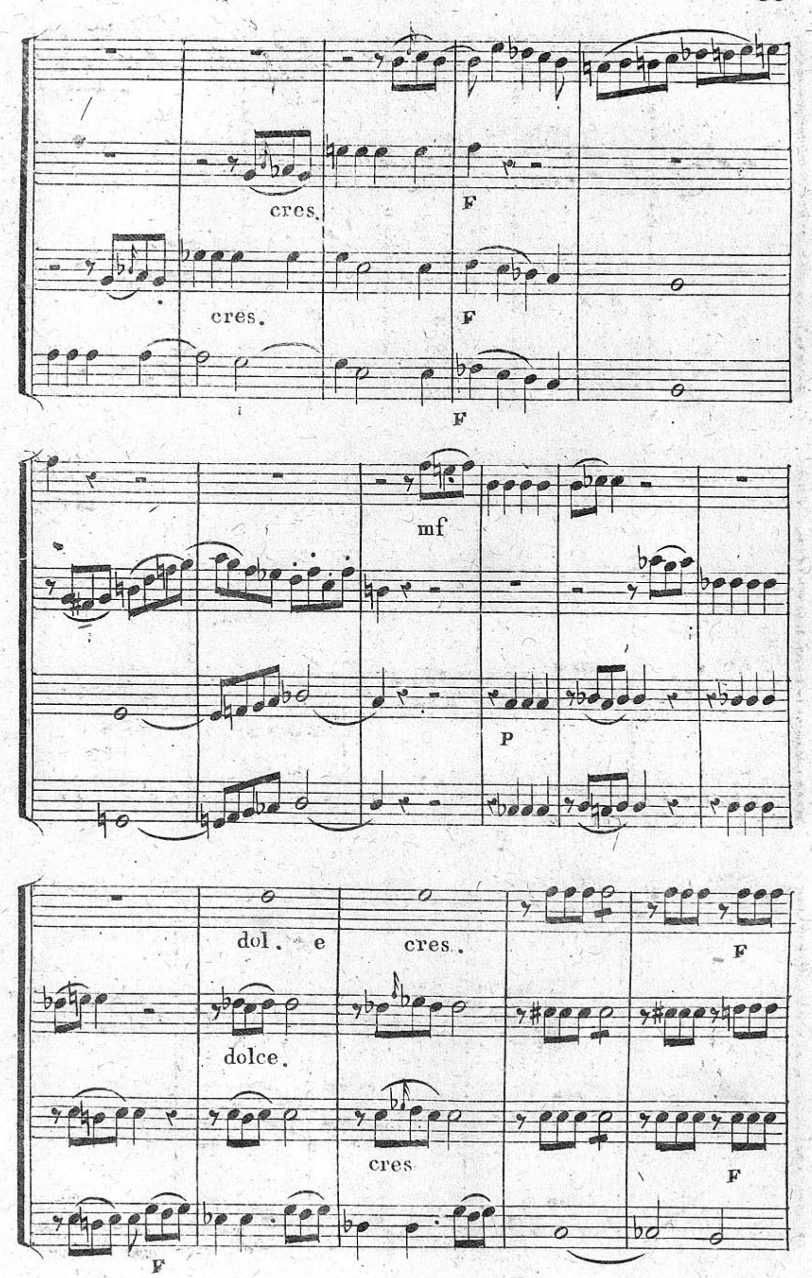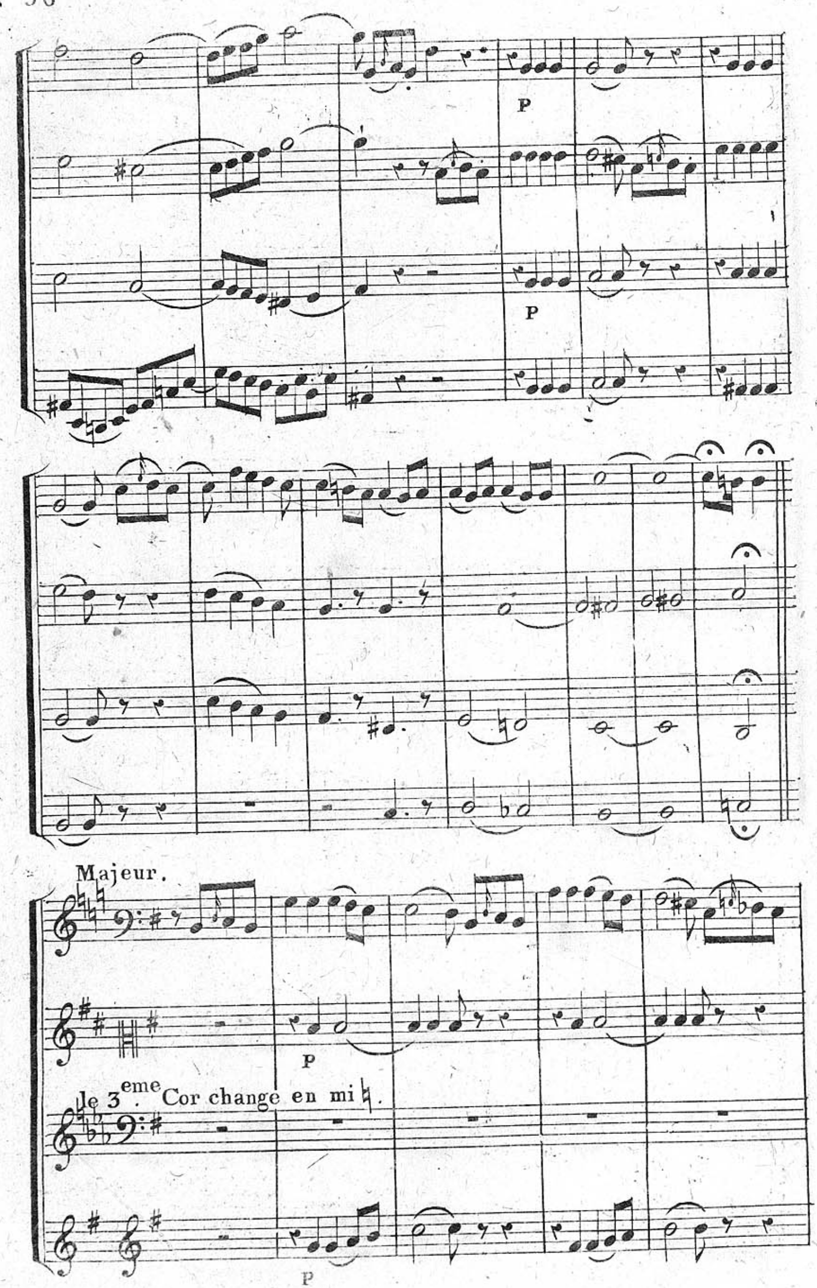


crescendo.
cres.
fz.
F
F
fz.
F
mf.
fz.
tr
mf.
tr
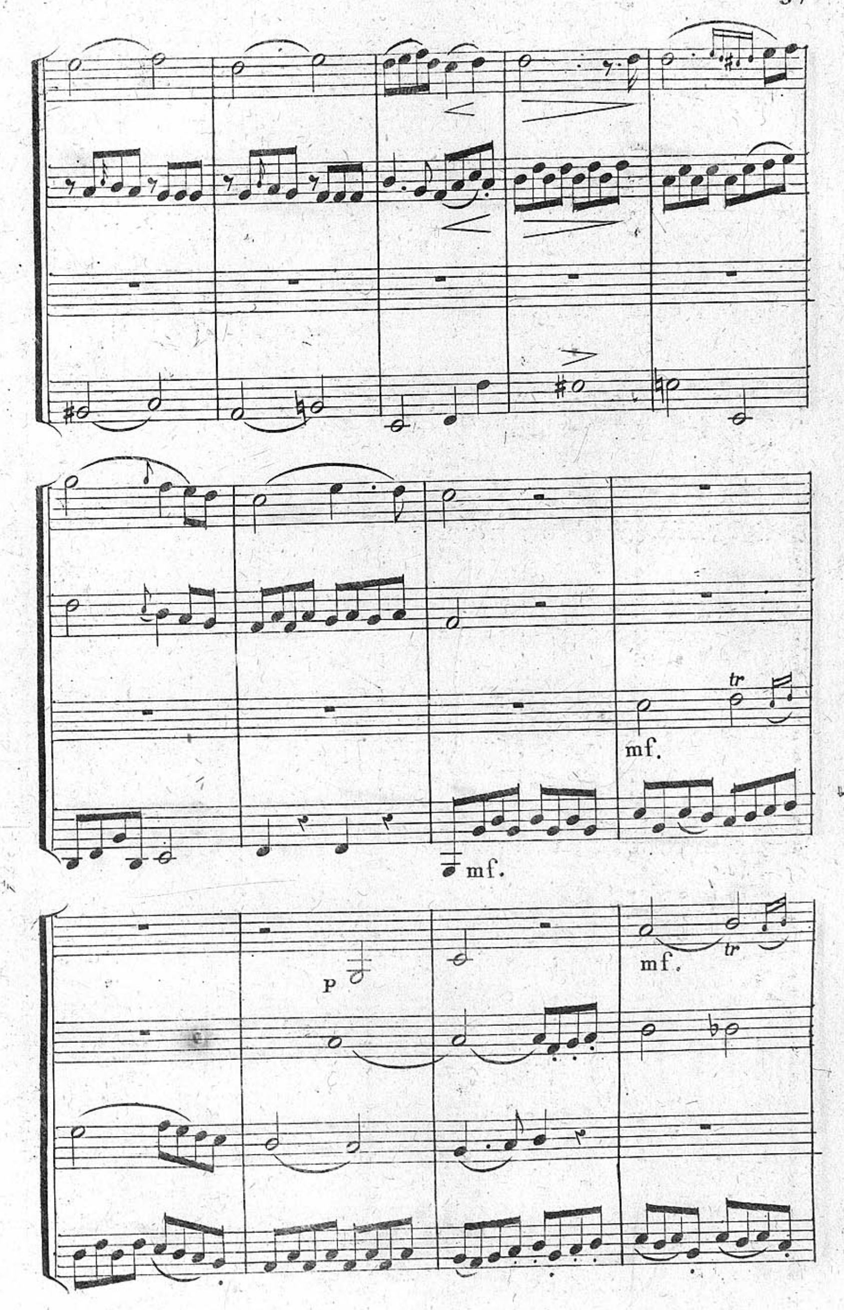

tr
cres.
tr
tr
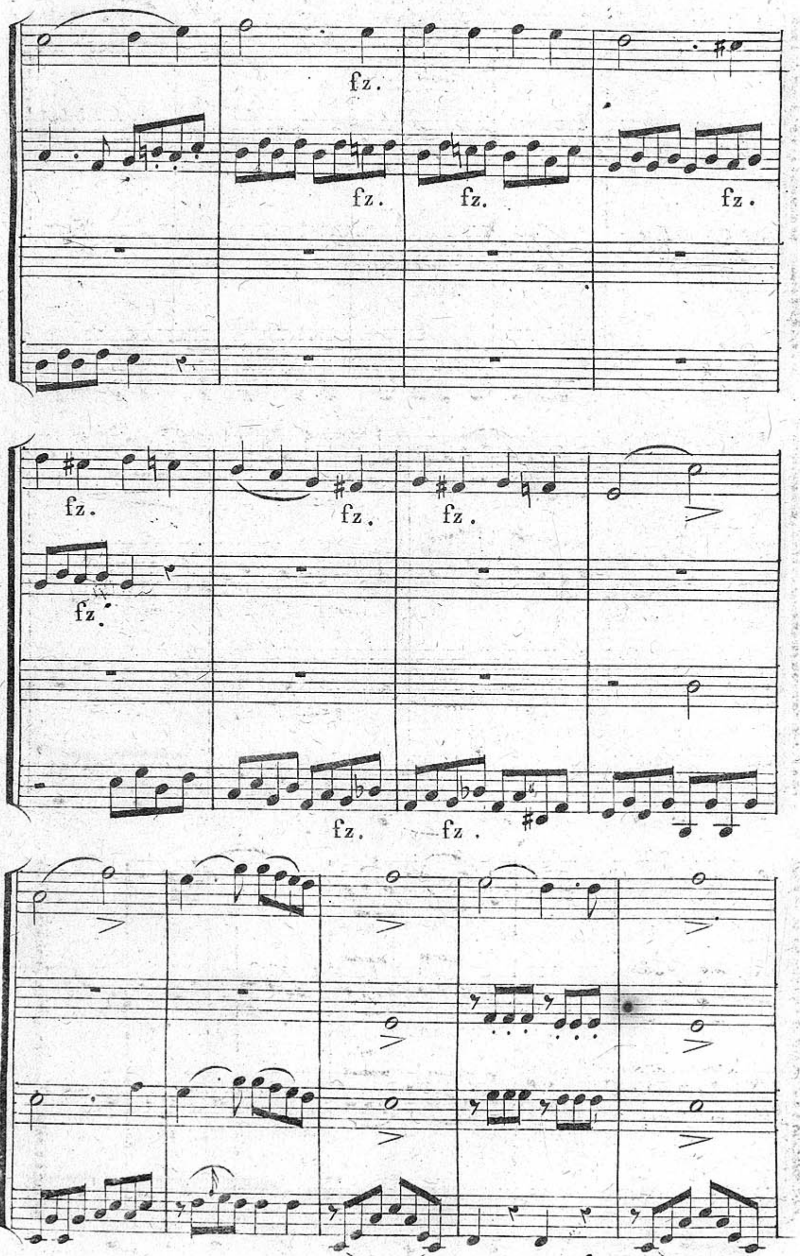

dol.
p
dolce.
dolce.
dolce.
mf.
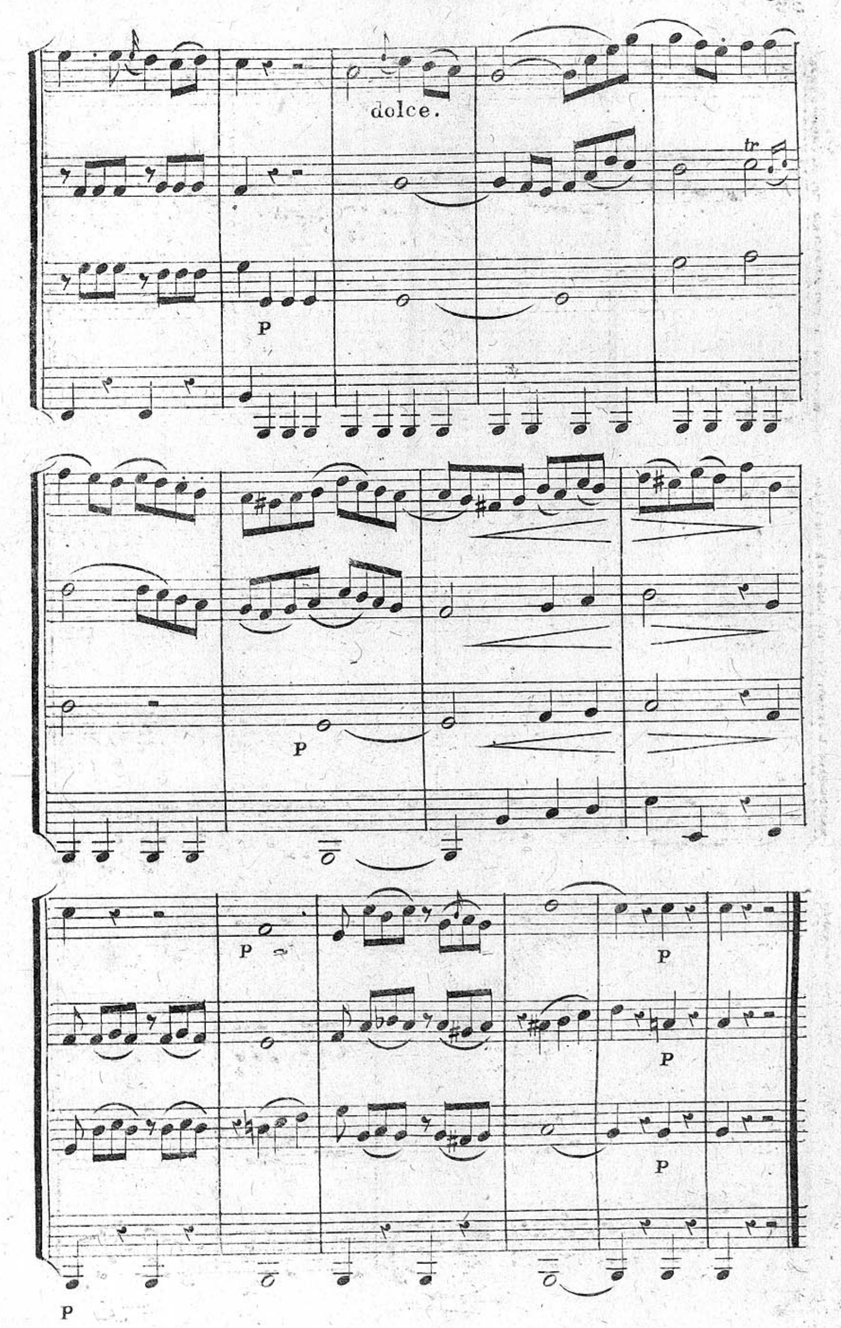

mf.
p
mf.


cres.
F
cres.
F
F
mf
P
dol. e
cres.
F
dolce.
cres
F
F
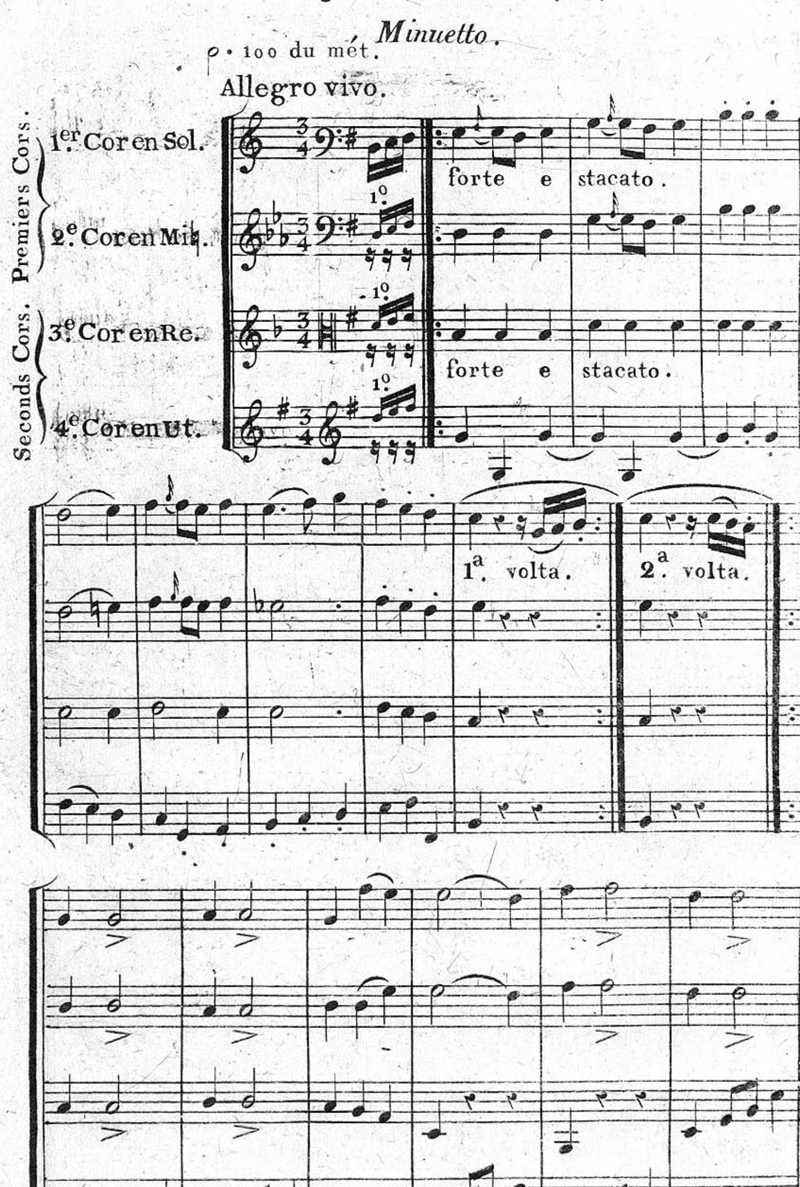

P
P
Majeur.
P
le 3eme. Cor change en mi ♮.
P


mf.
mf.
p
mf.
tr
tr
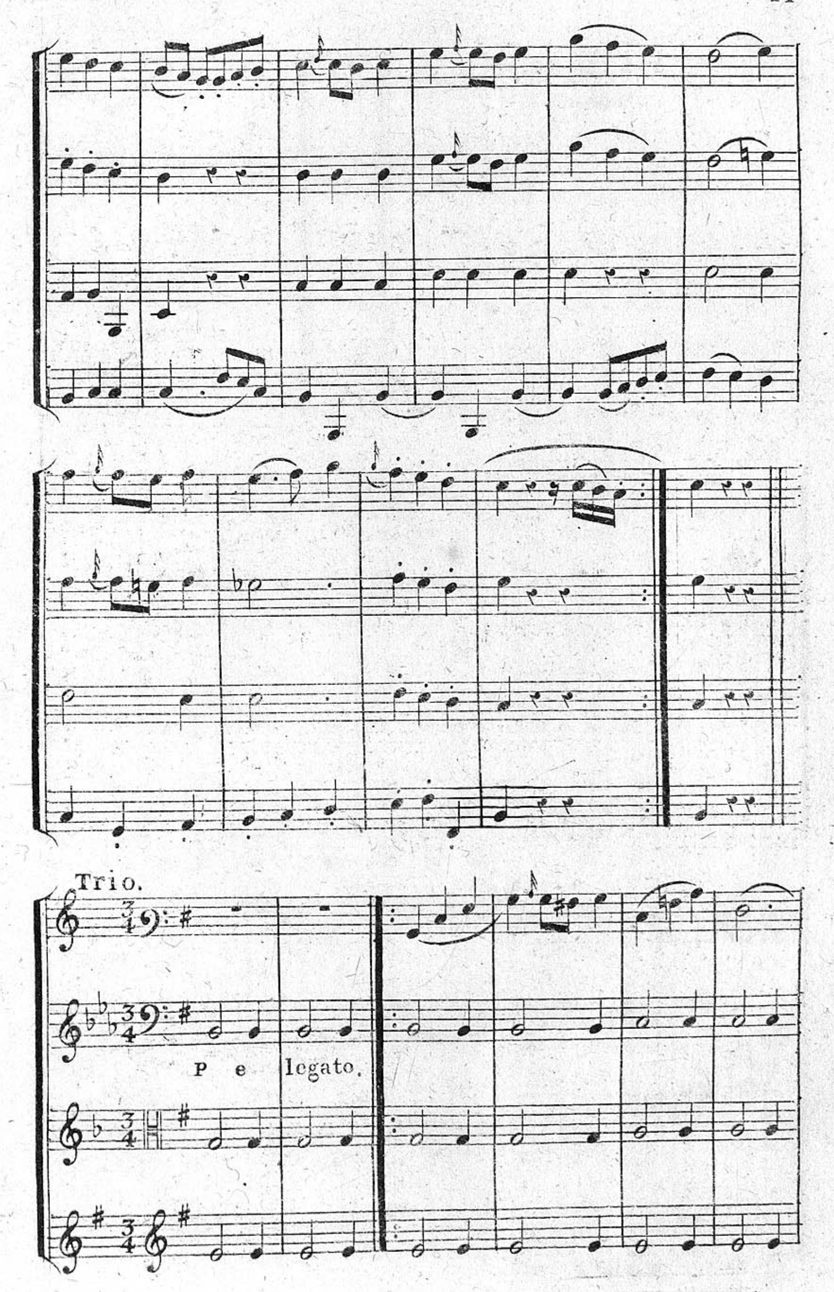

fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.
fz.


dolce.
P
tr
P
P
P
P
P
P
P
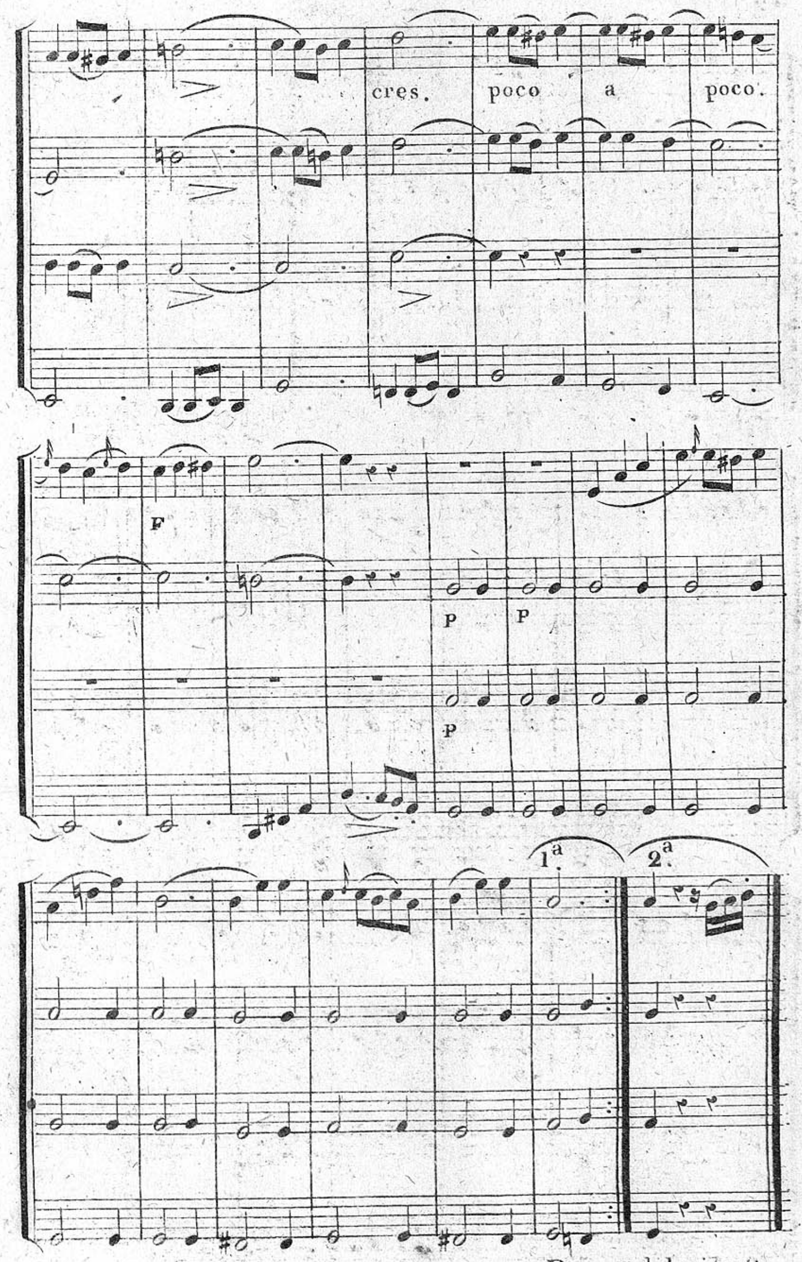
QUATUOR N°. 2.



Minuetto.
♩ · 100 du mét.
Allegro vivo.
Premiers Cors.
1.er Cor en Sol.
2.e Cor en Mi♭.
Seconds Cors.
3.e Cor en Re.
4.e Cor en Ut.
1°
forte e stacato.
1.a volta.
2.a volta.


Trio.
P e legato.
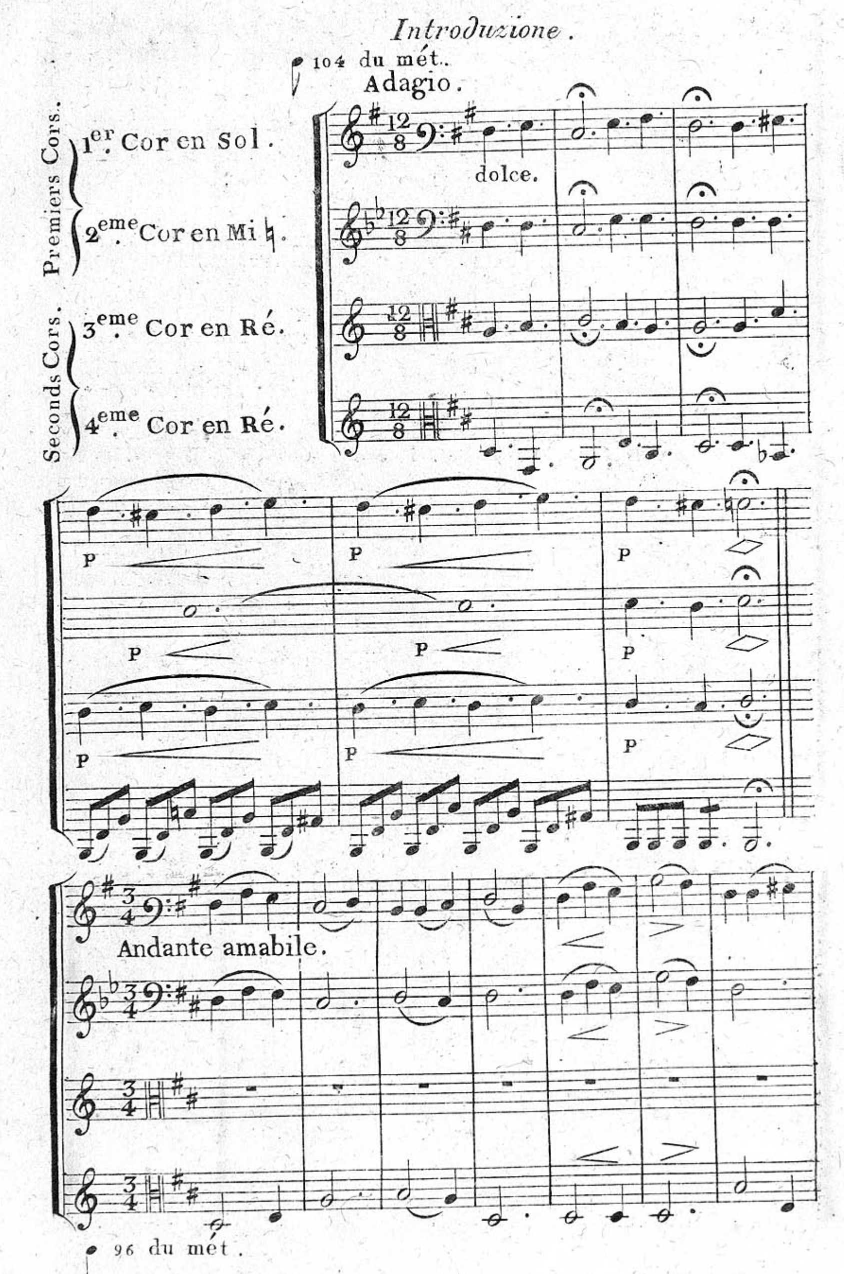
1.a v.ta
2.a
FP
FP
P
mf.
FP
FP
mf.
P
P
FP
FP
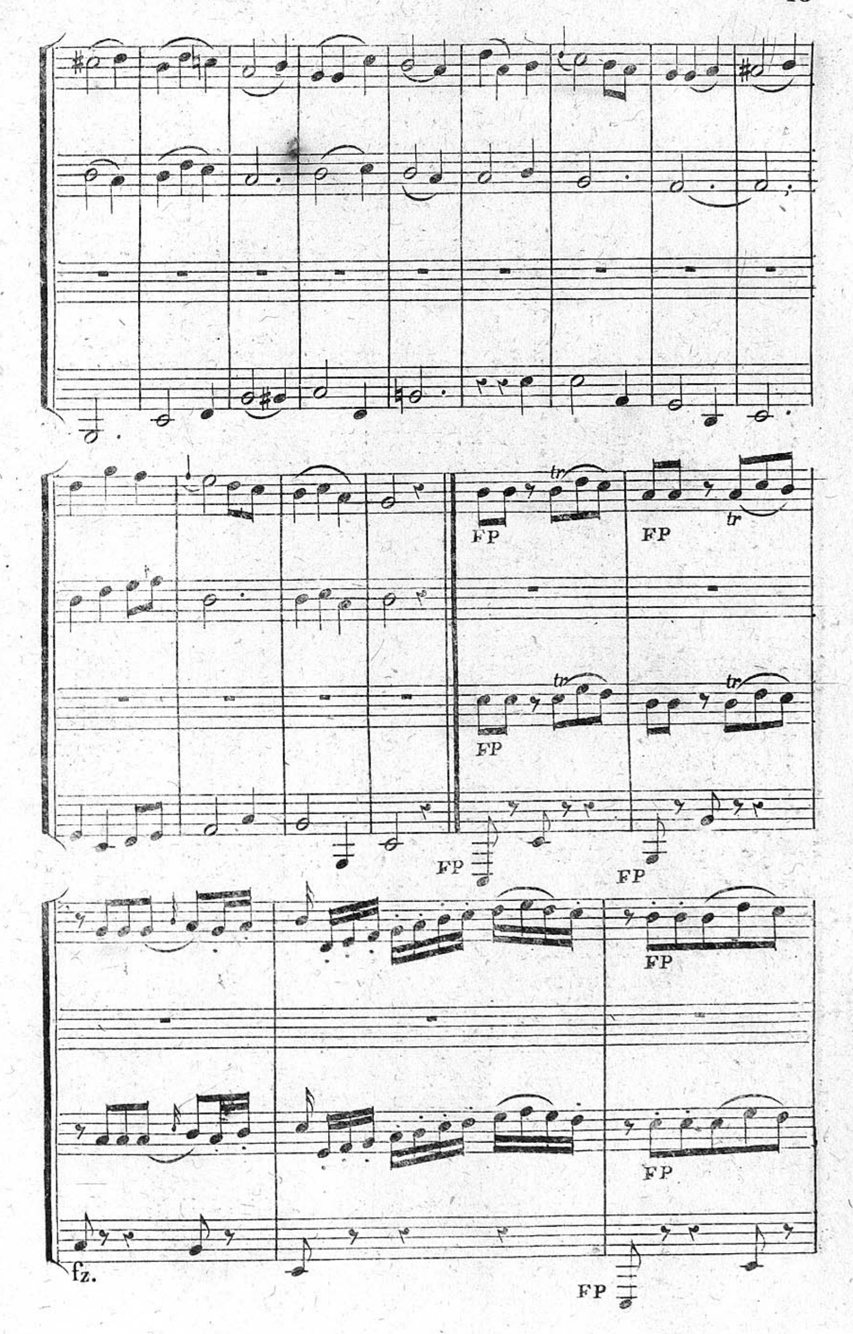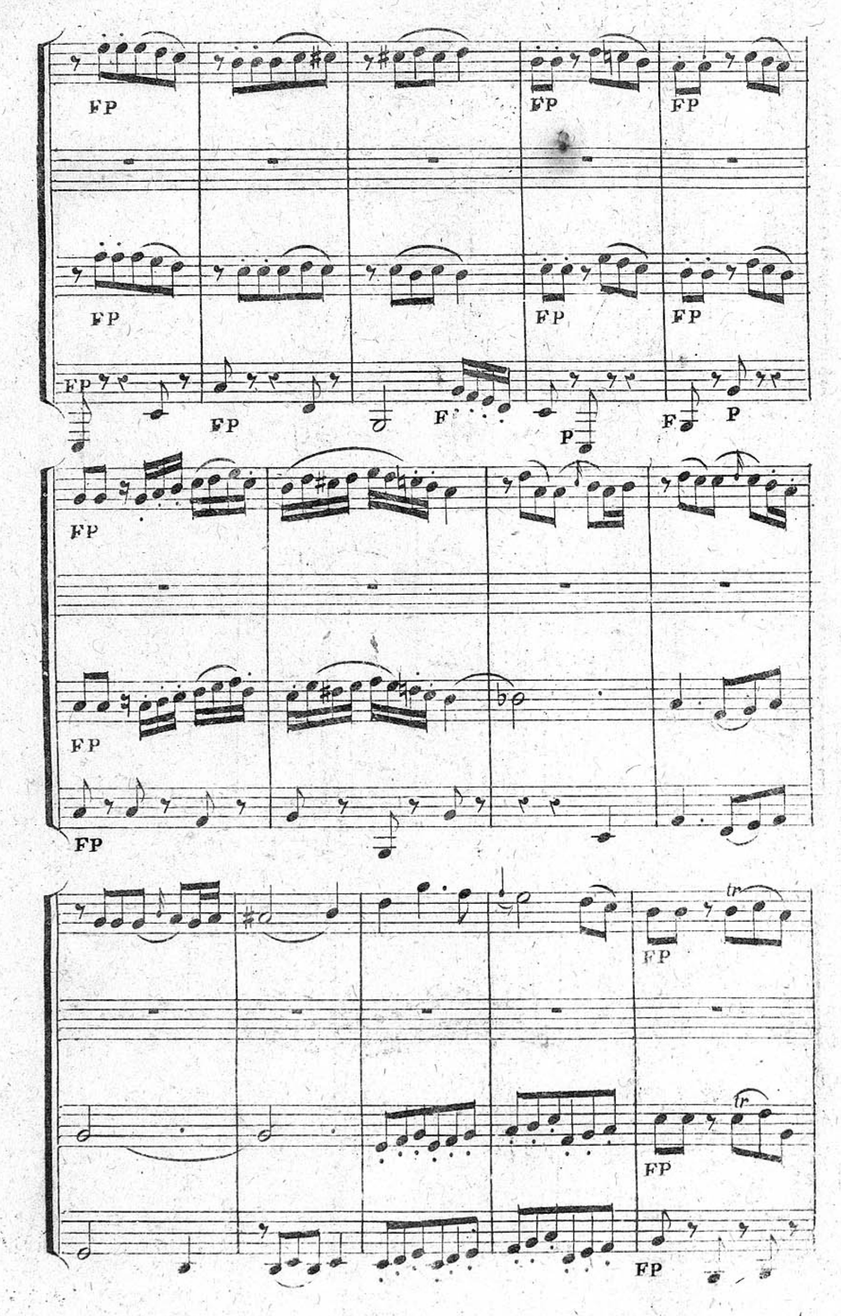


Dacapo del minuetto
e due volte la prima ripresa.
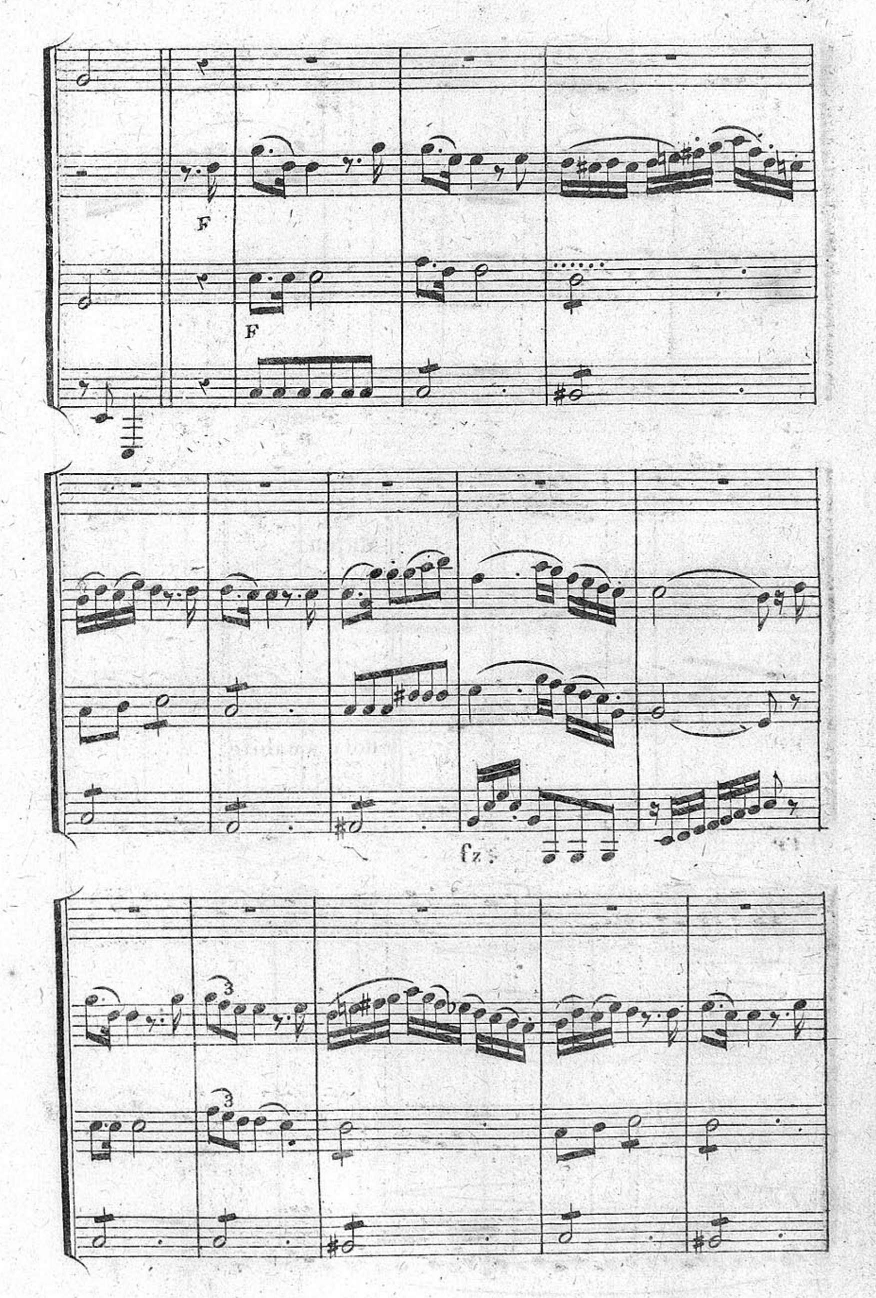
QUATUOR N°. 3.
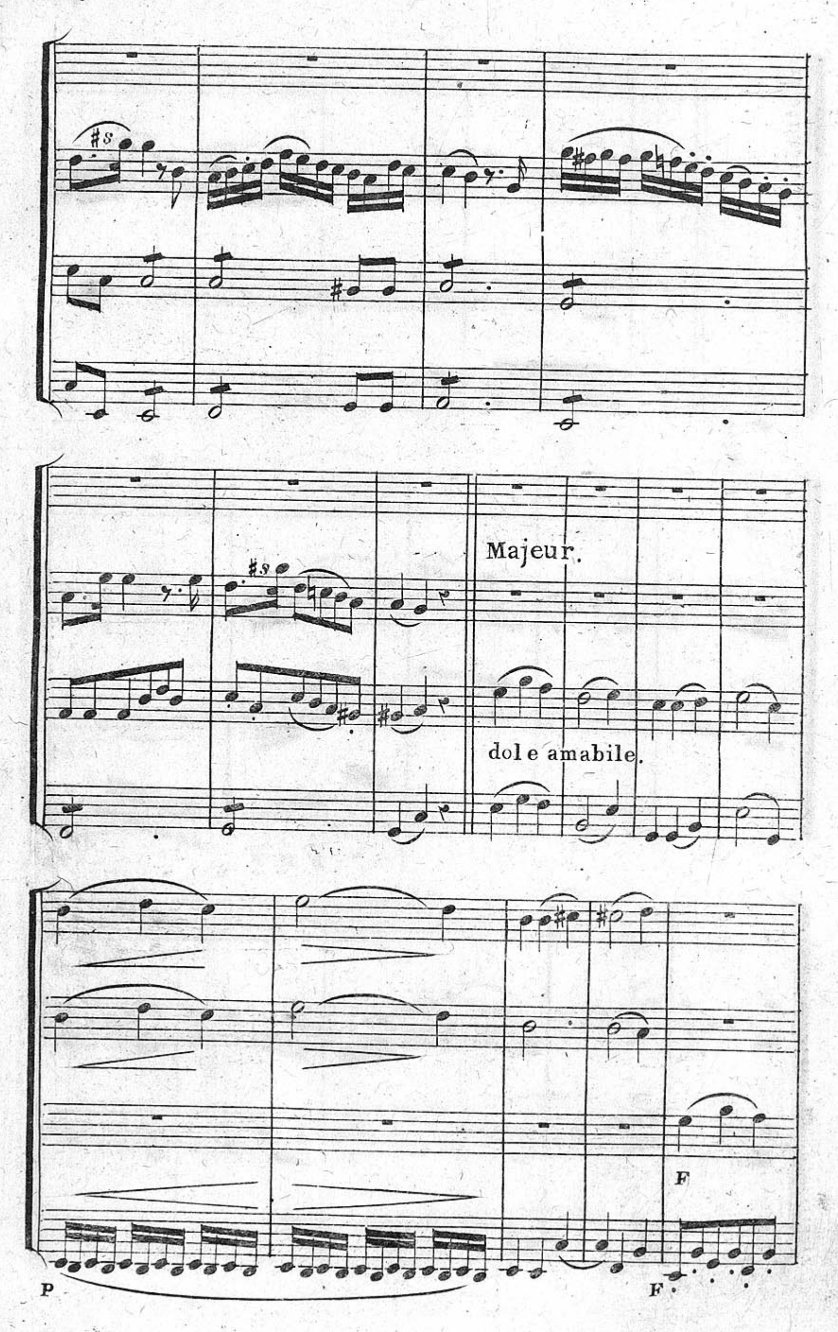
Introduzione.
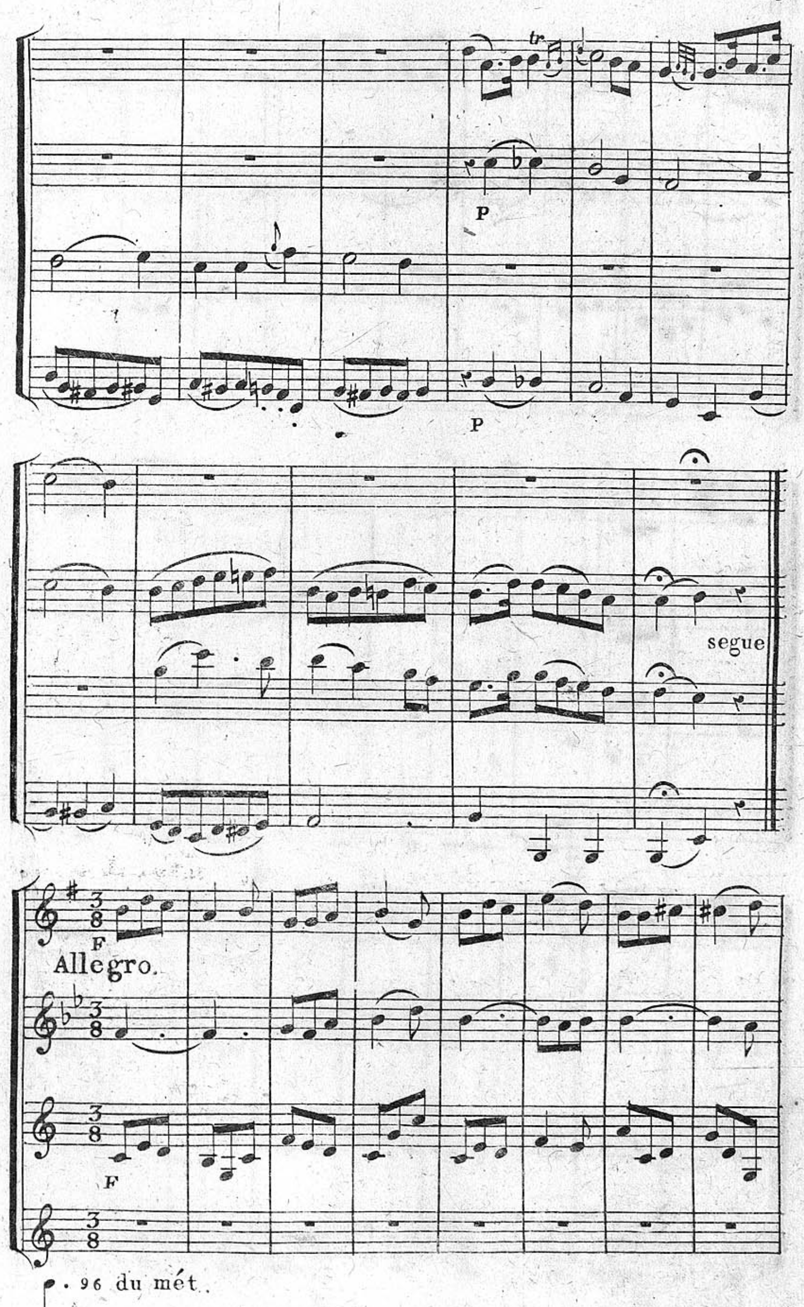



tr
FP
FP
tr
tr
tr
FP
FP
FP
fz.
FP
FP
FP


FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
F
P
F
P
FP
FP
FP
tr
FP
tr
FP
FP

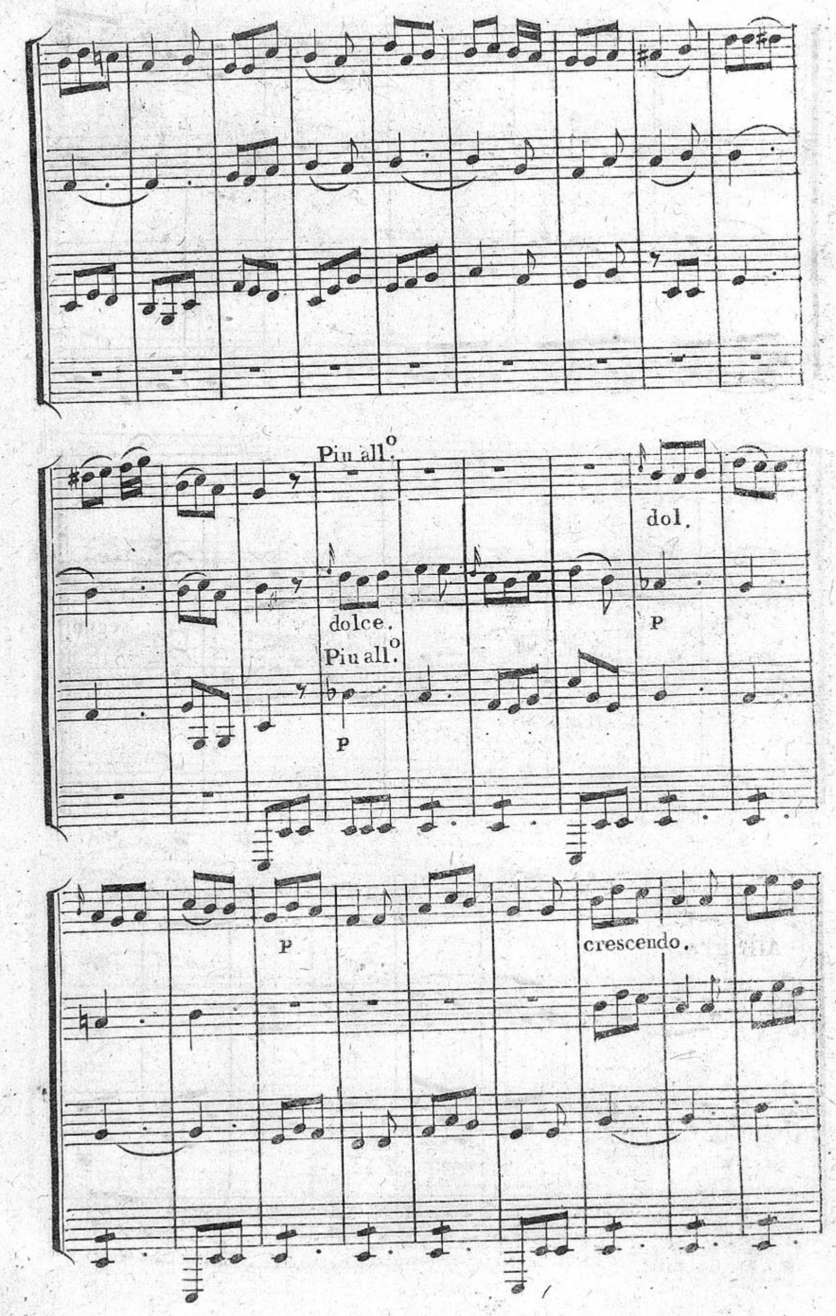

F
F
fz.
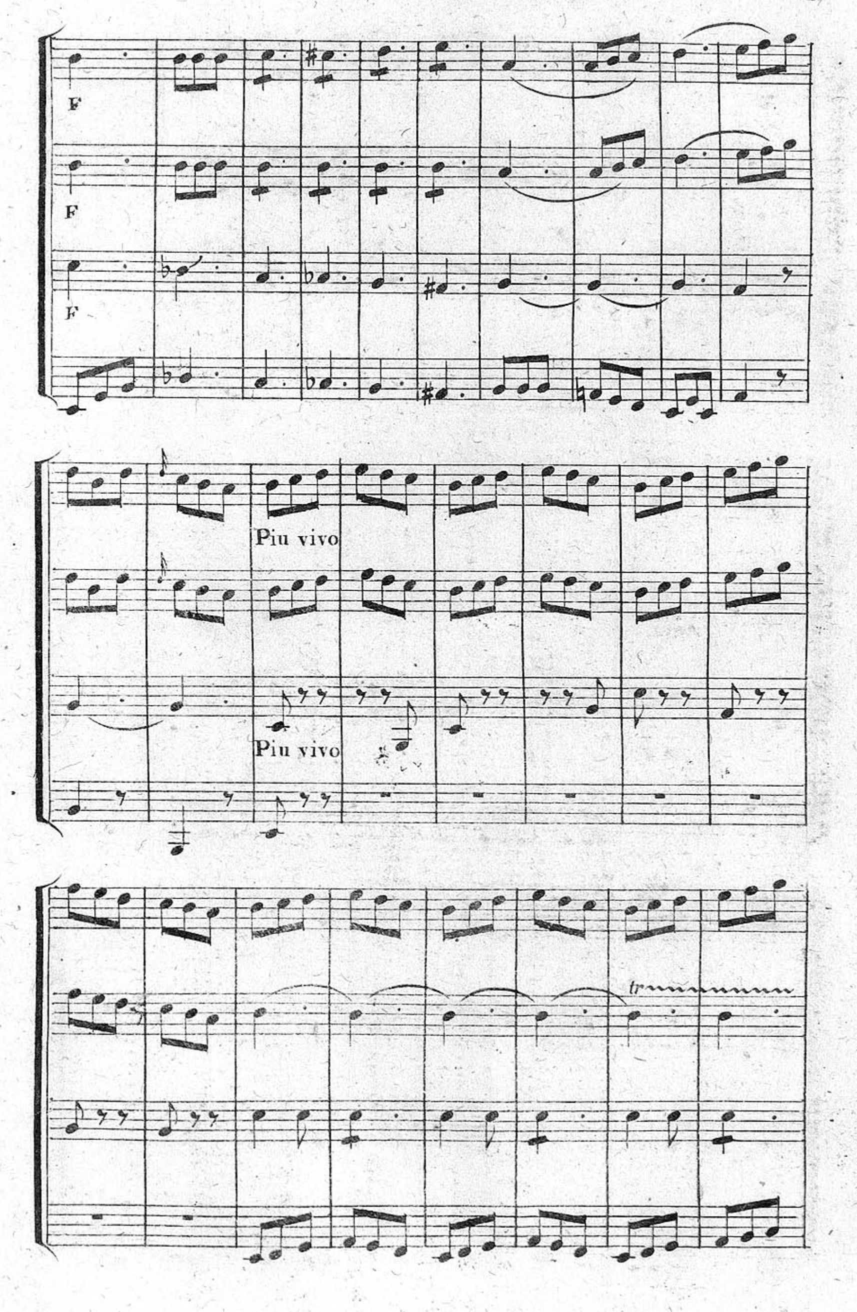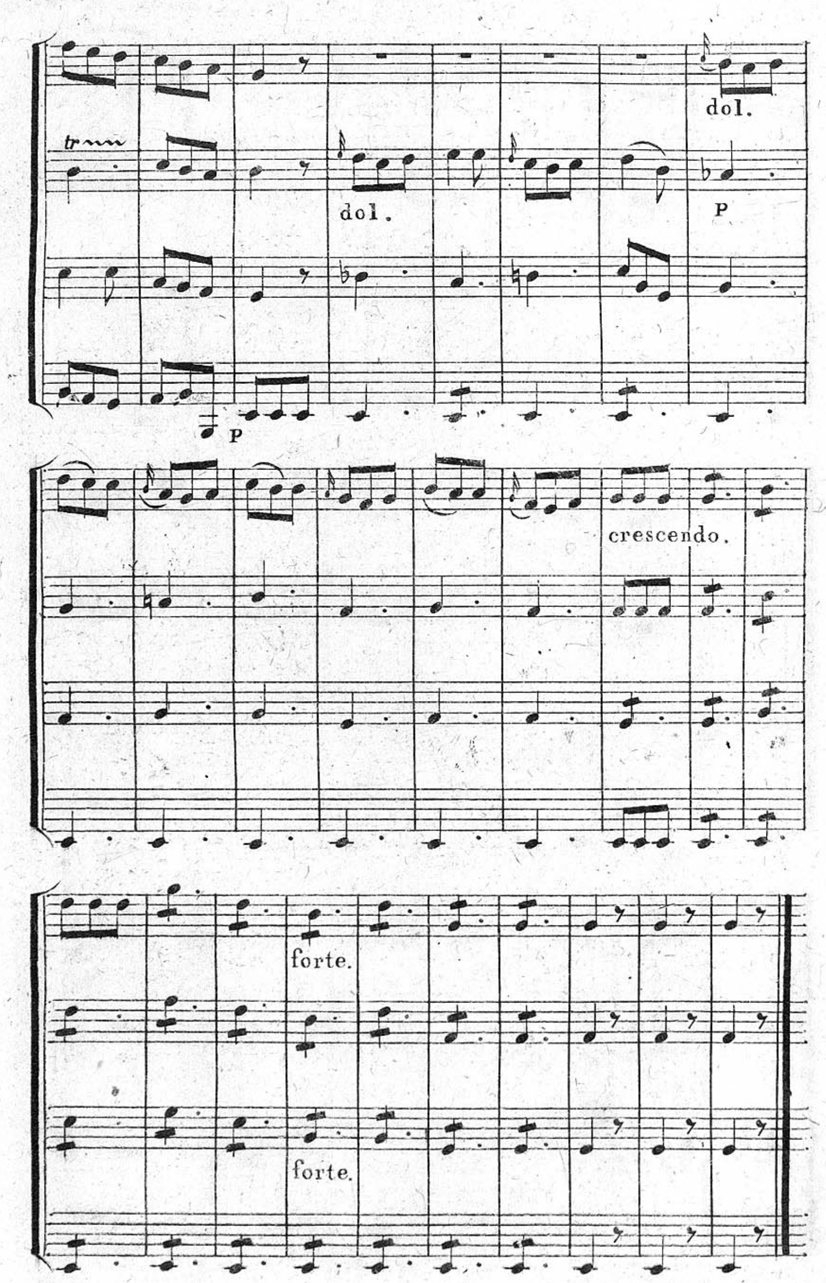


Majeur.
dol e amabile.
P
F
F



♩. 96 du mét.

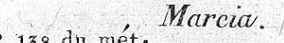

Piu allº.
dol.
dolce.
P
Piu allº.
P
P
crescendo.


F
F
F
Piu vivo
Piu vivo
tr


dol.
dol.
P
P
crescendo.
forte.
forte.

QUATUOR N°. 4.

Marcia.



Allegro marcato.

Premiers Cors.
1er. Cor en Sol.
2eme. Cor en Mi♮.

Seconds Cors.
3eme. Cor en Ré.
4eme. Cor en Ut grave.

forte.

forte.

forte.
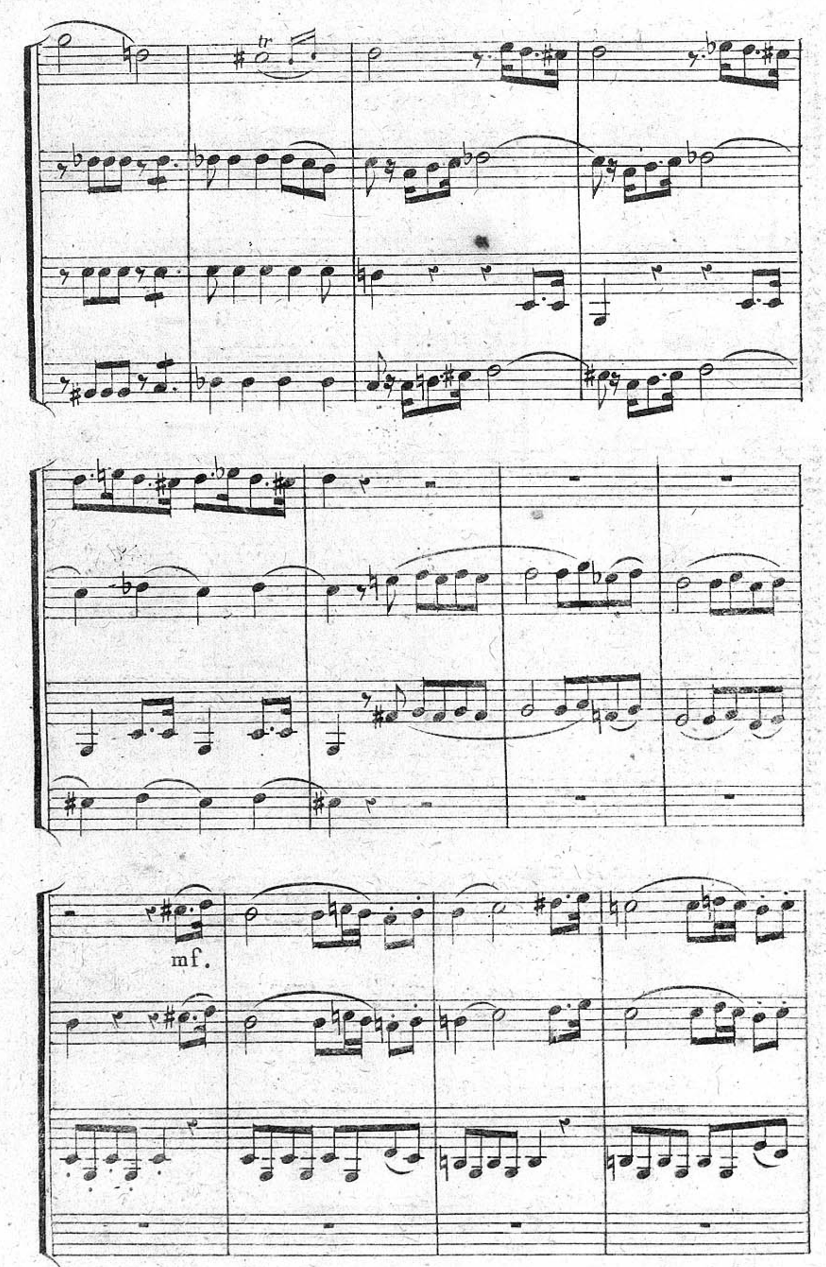
dolce.
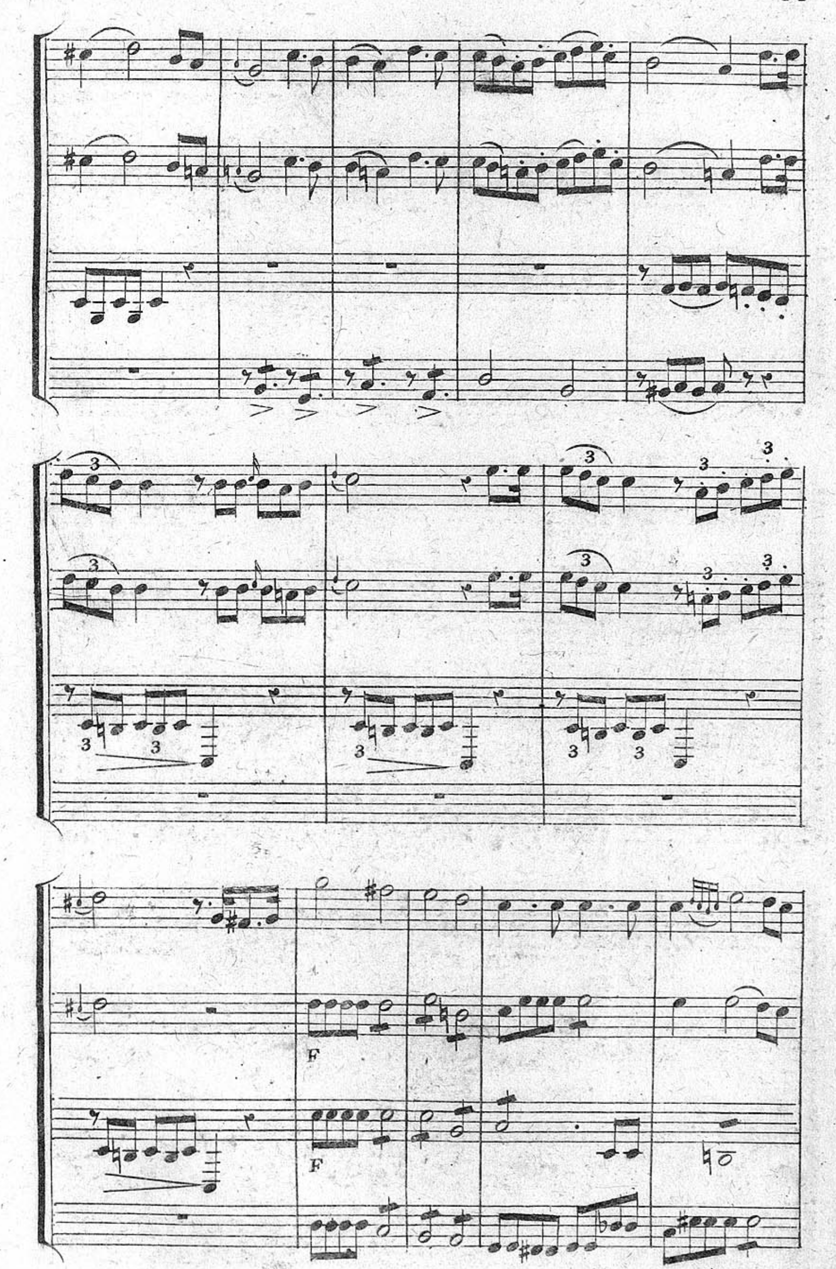
p
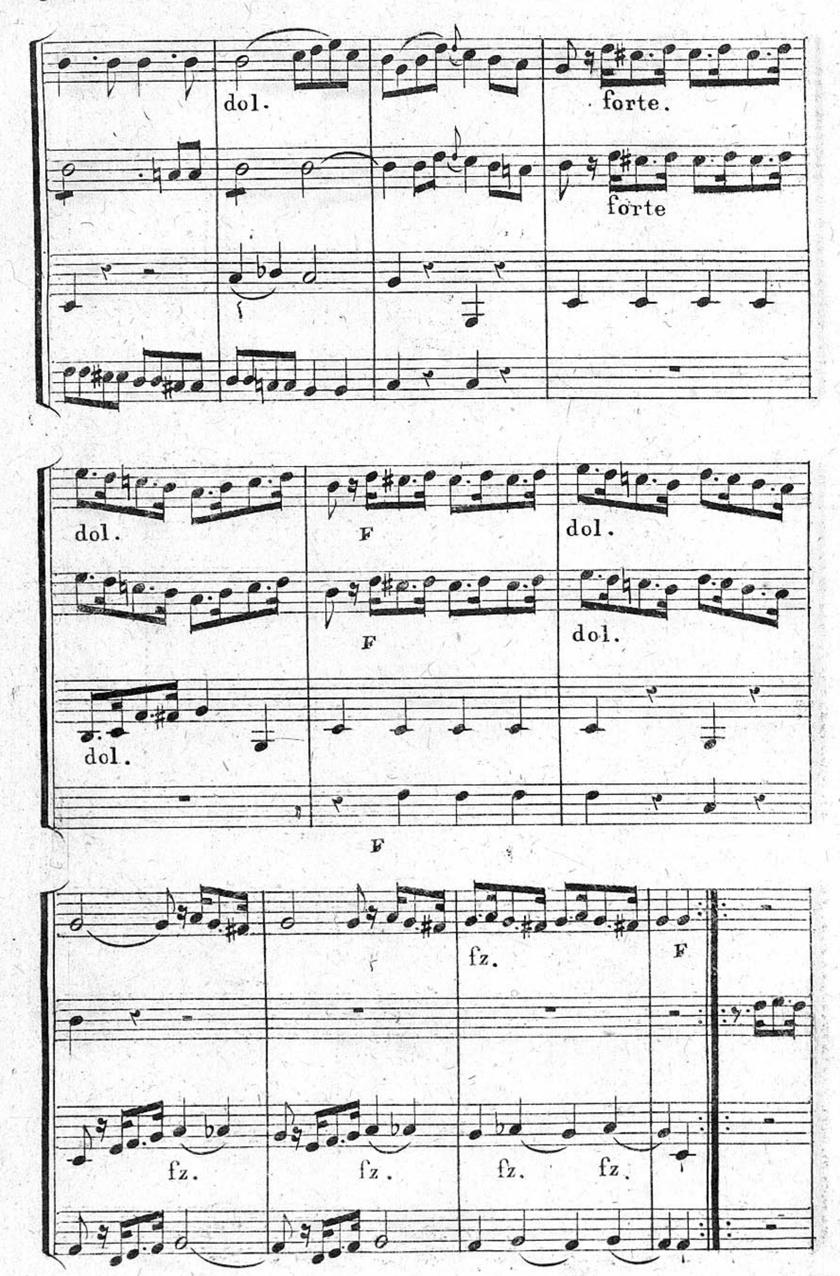
dol.
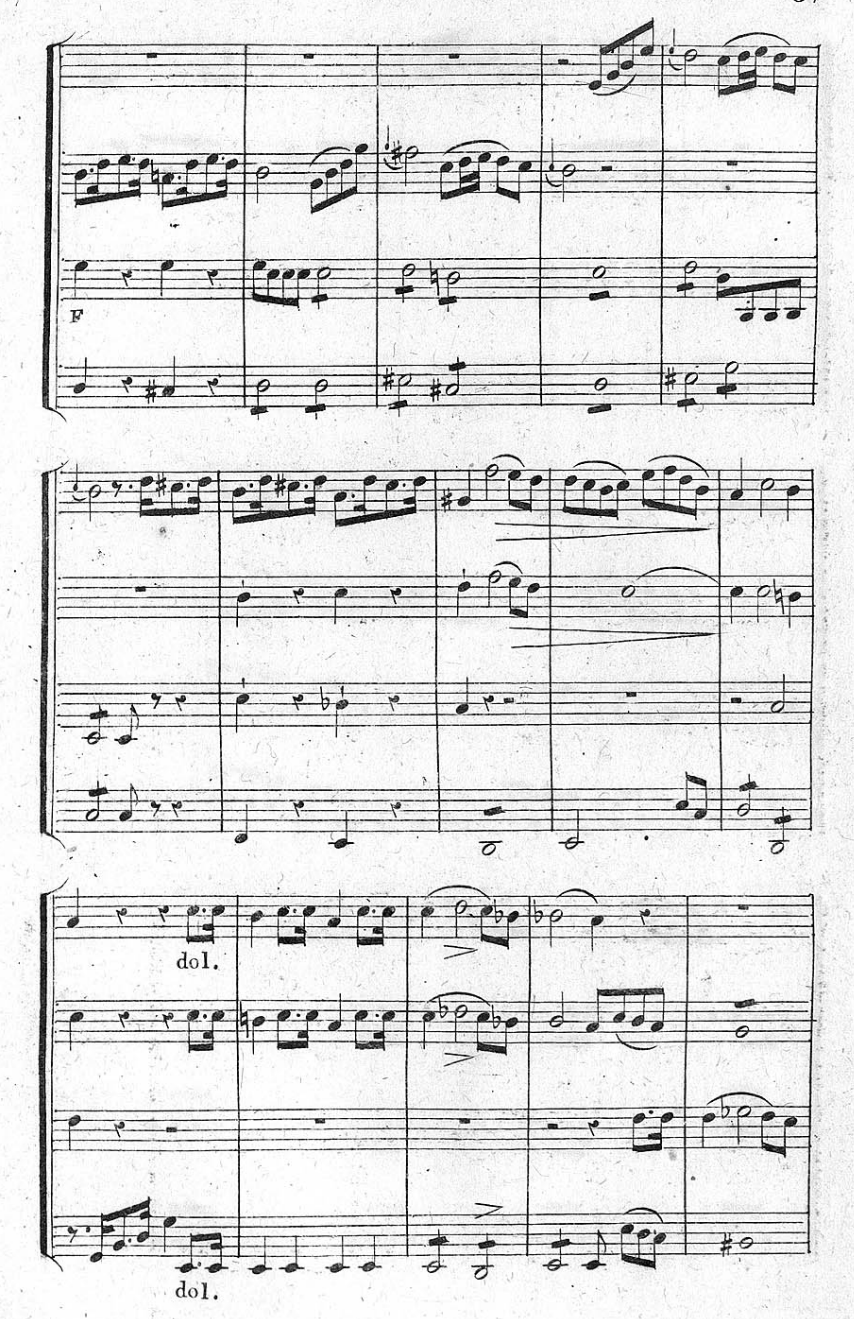
F
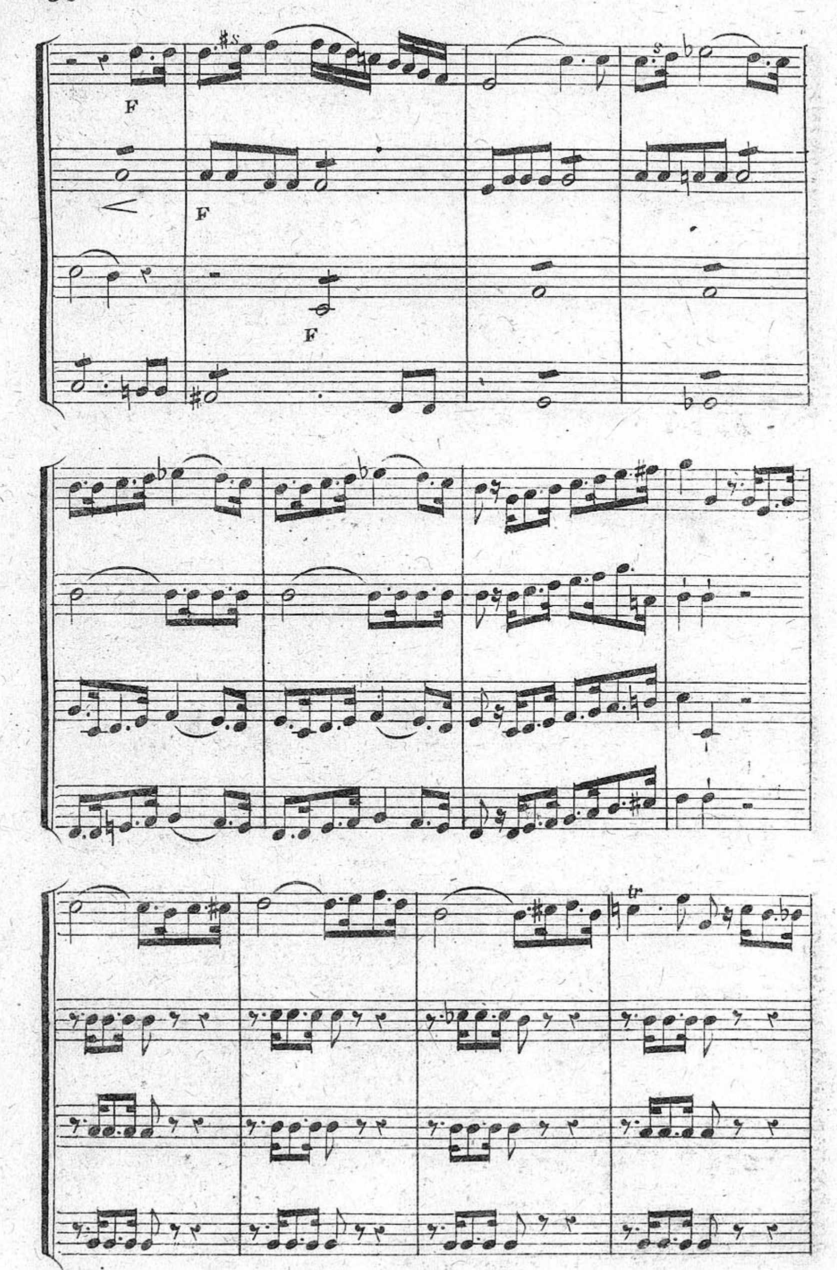
F
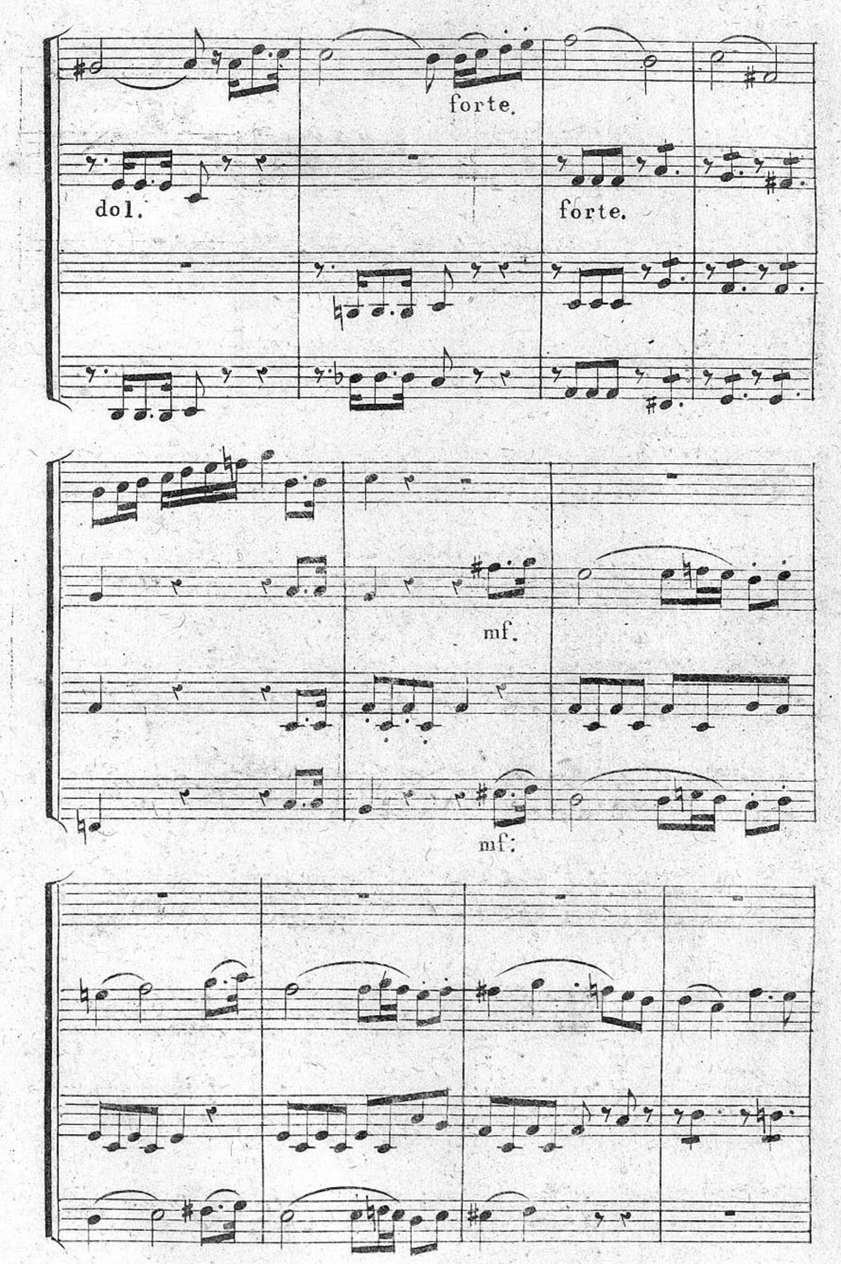

mf.
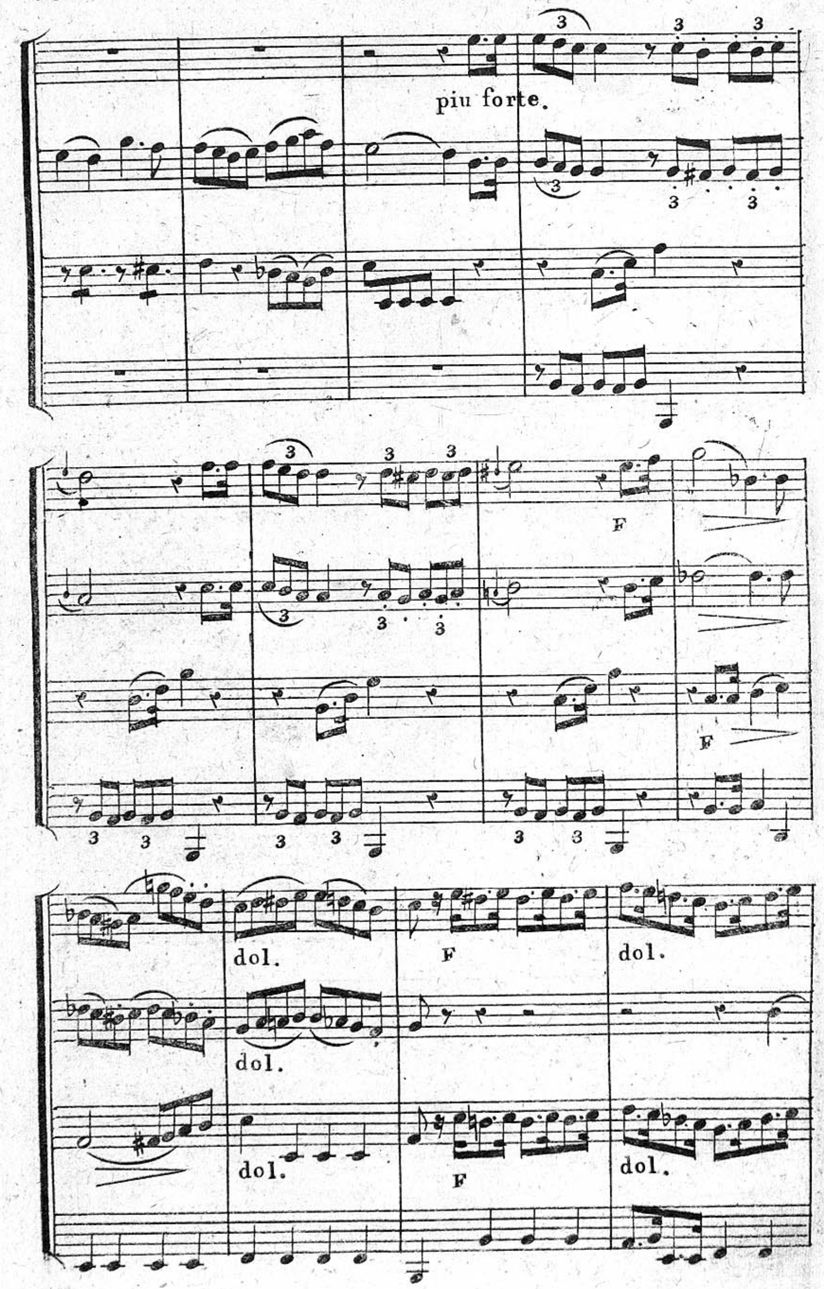

F
F
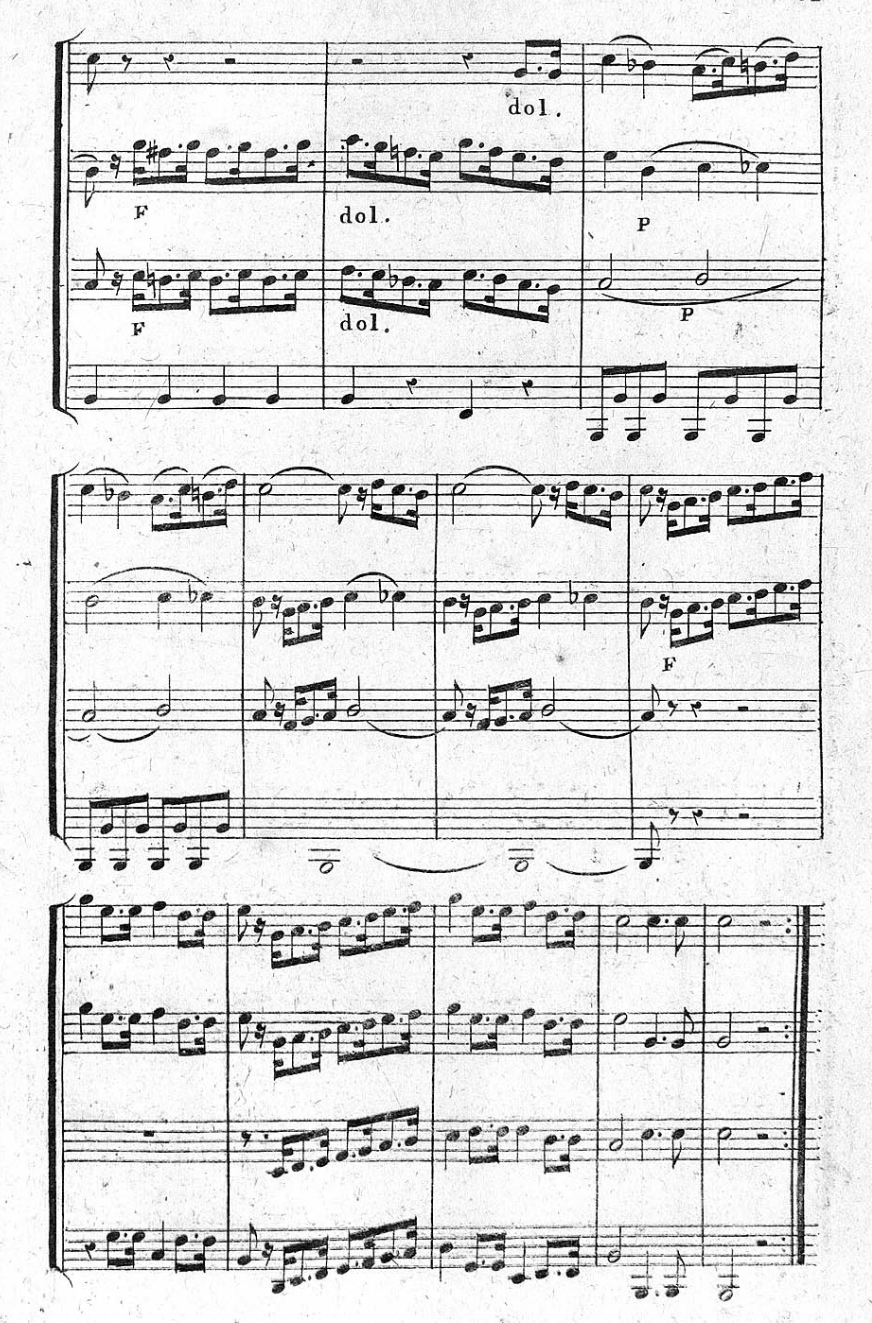

dol.
forte.
forte
dol.
F
dol.
dol.
F
dol.
dol.
F
fz.
F
fz.
fz.
fz.
fz.


F
dol.
dol.


F
F
F
tr


forte.
dol.
forte.
mf.
mf:


piu forte.
3
3
3
F
dol.
F
dol.
dol.
dol.
F
dol.
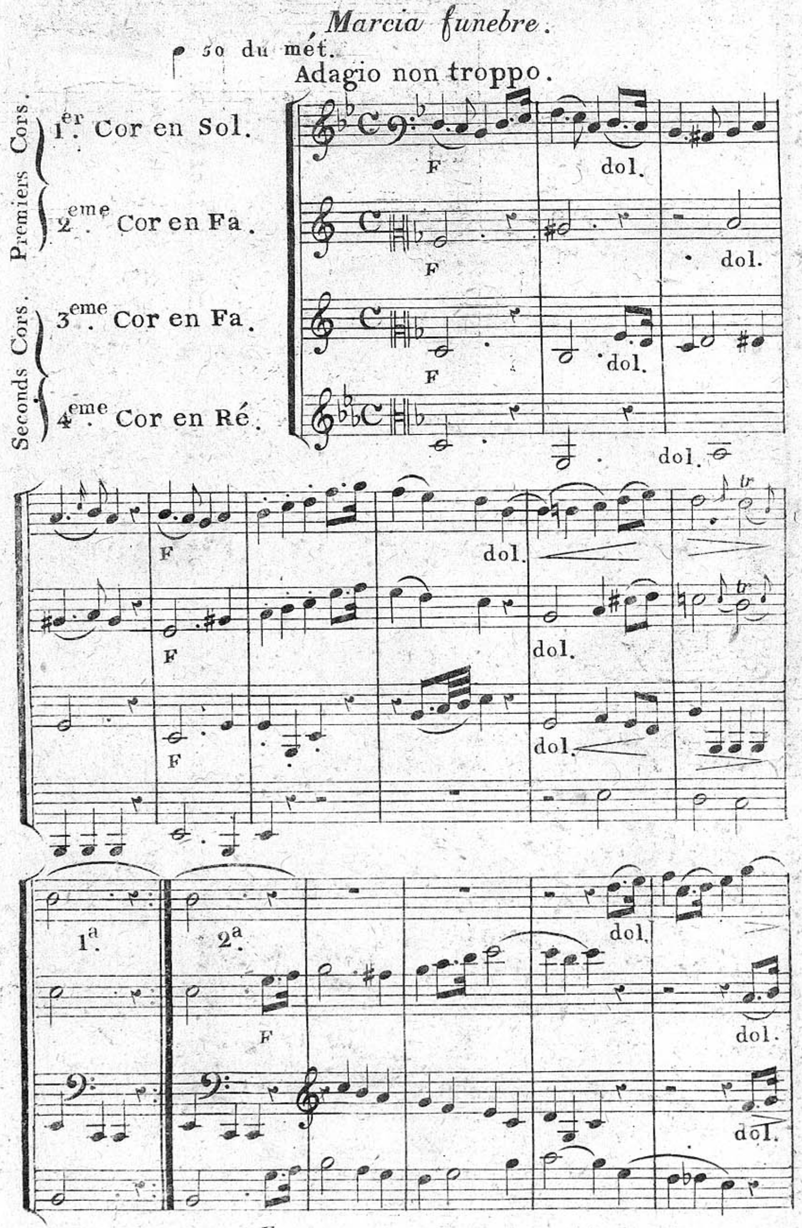

dol.
F
dol.
P
F
dol.
P
F
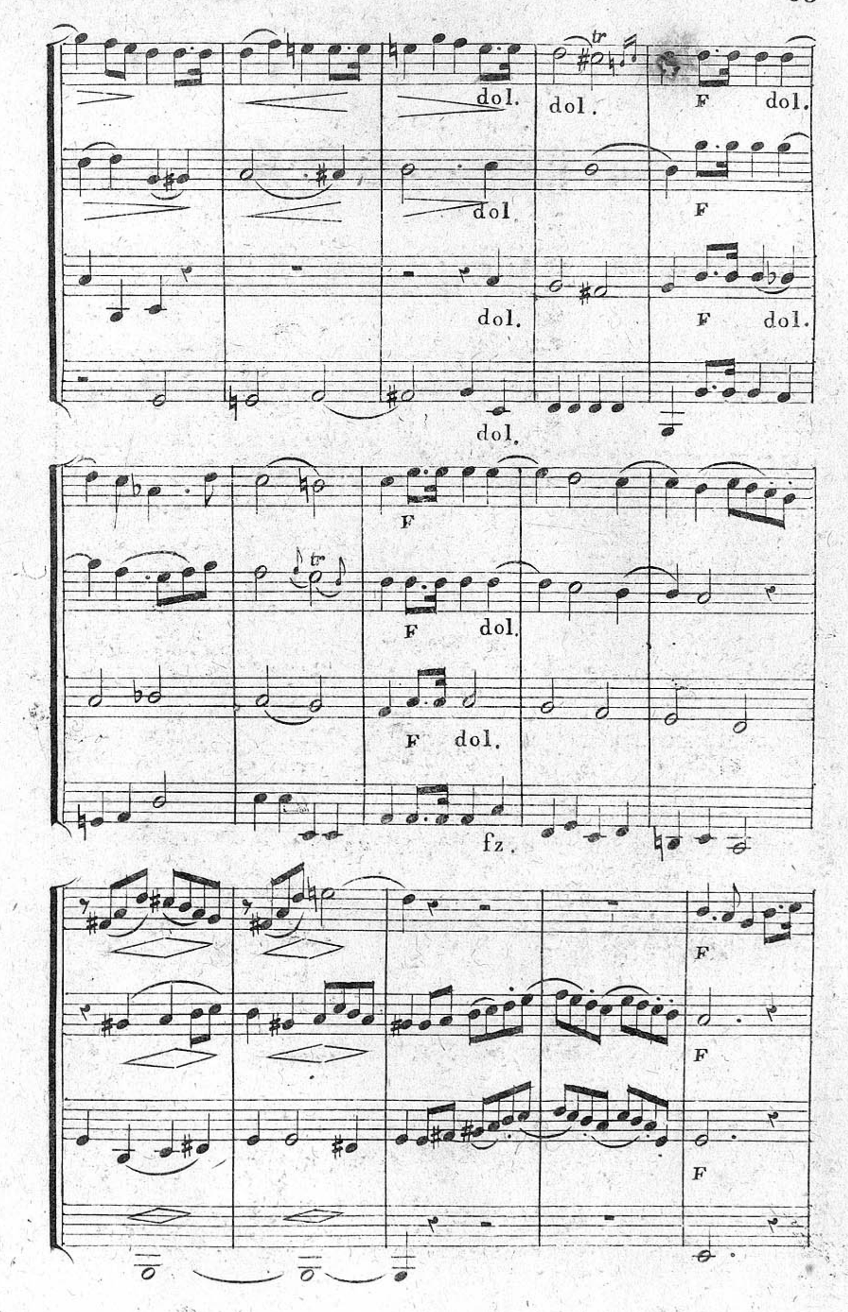
QUATUOR N.o 5.
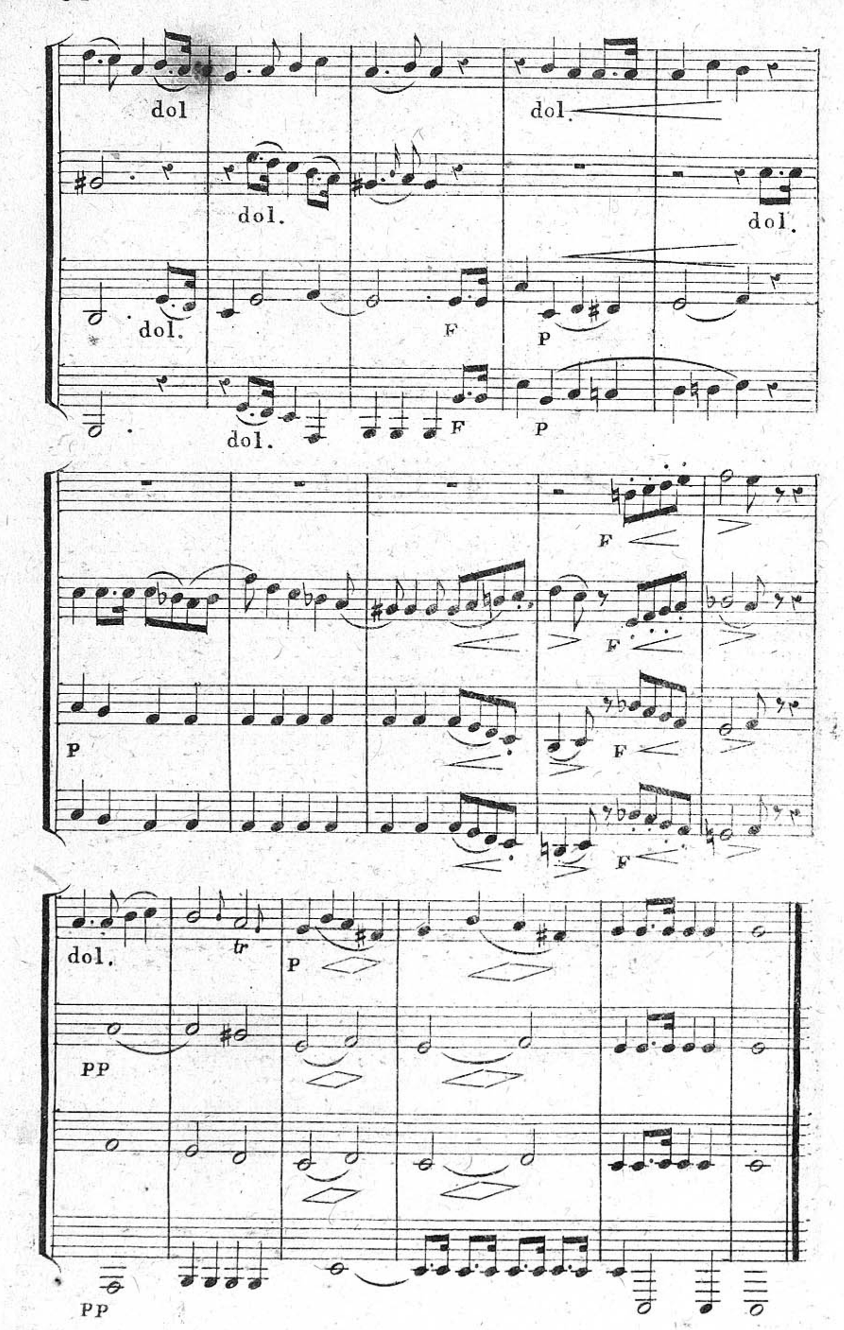
Marcia funebre.

♩ 50 du mét.
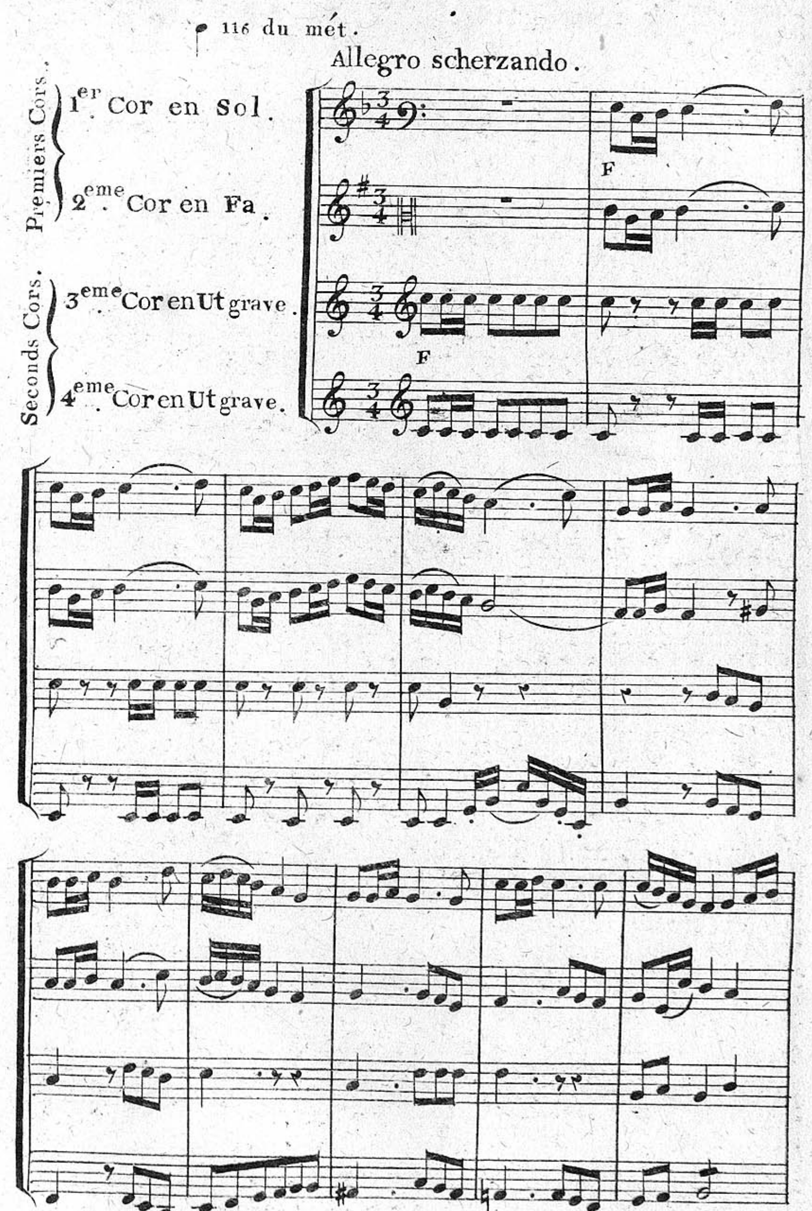
Adagio non troppo.
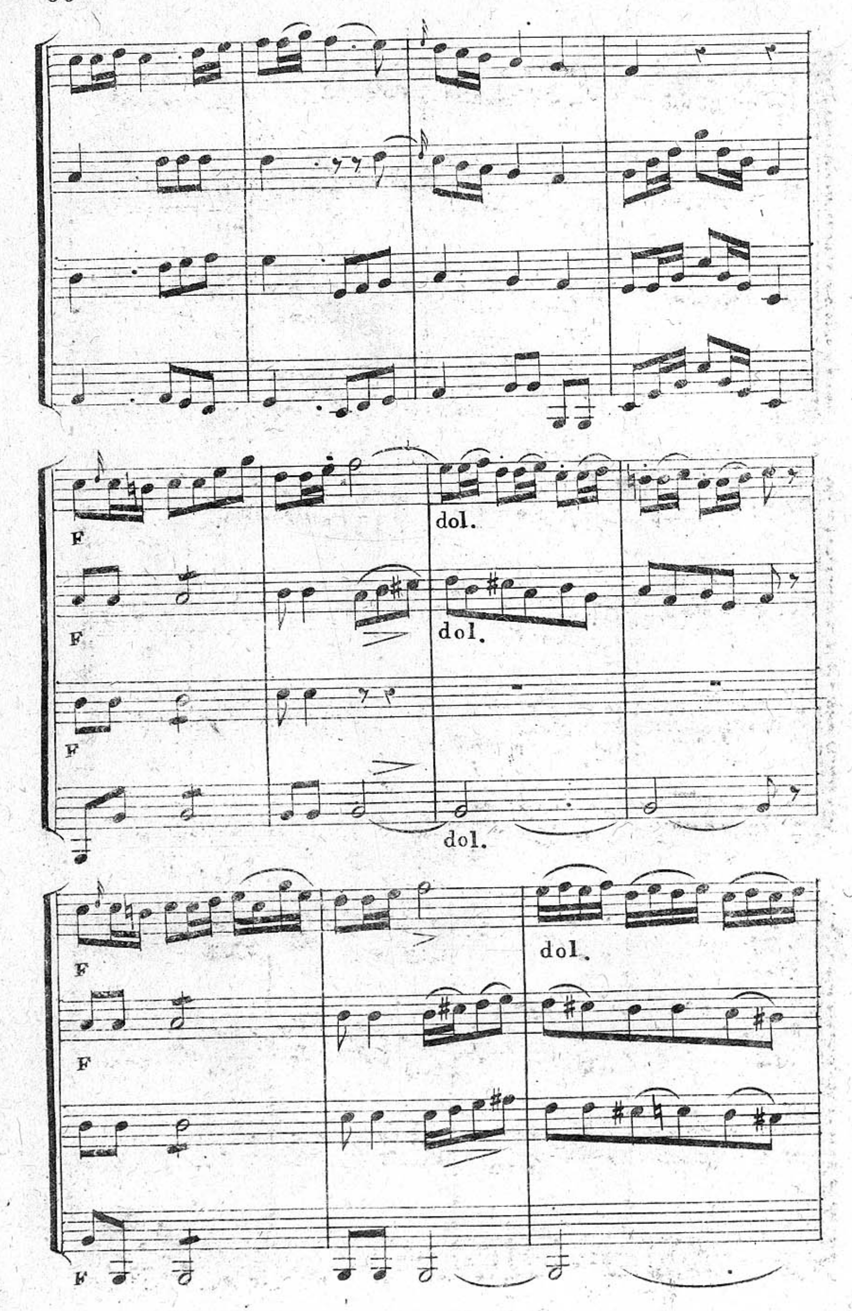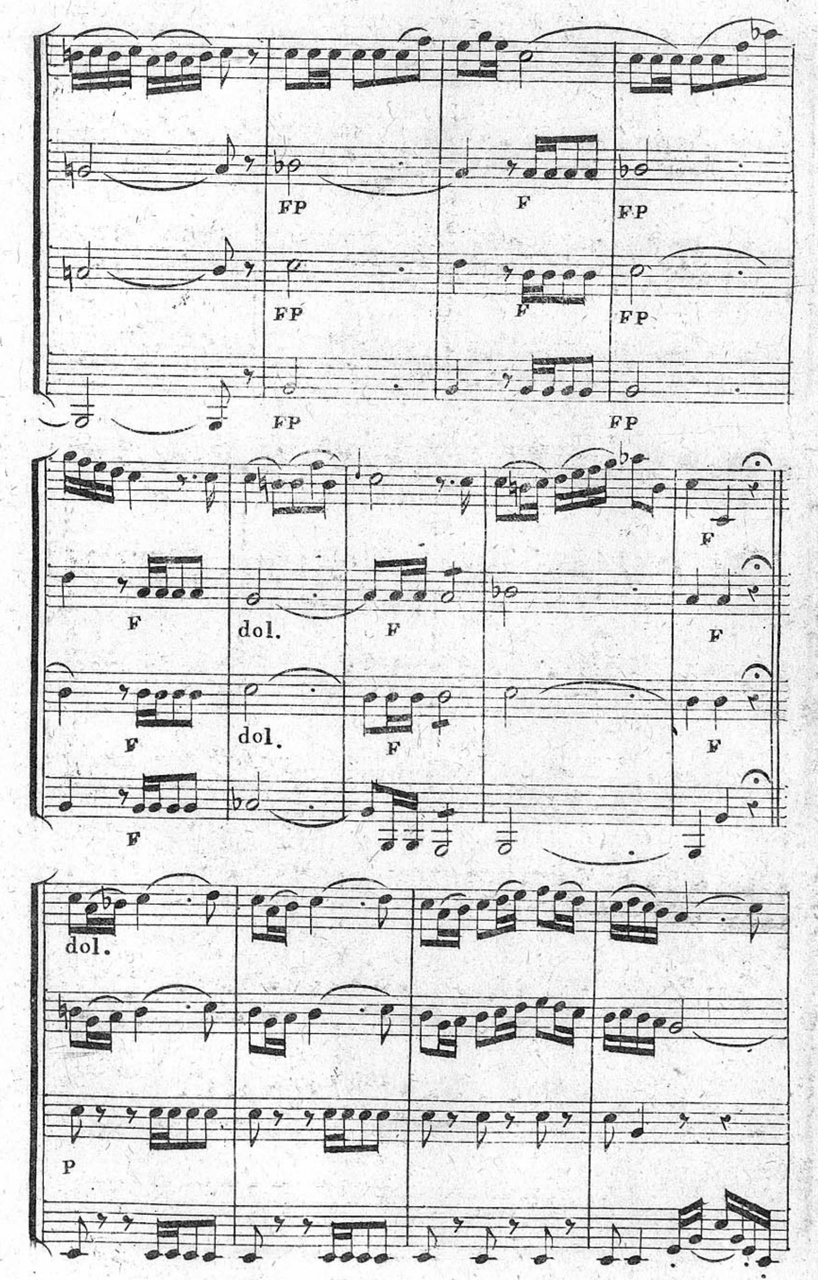



tr
dol.
dol.
F
dol.
dol
F
dol.
F
dol.
dol.
F
tr
F
dol.
F
dol.
fz.
F
F
F
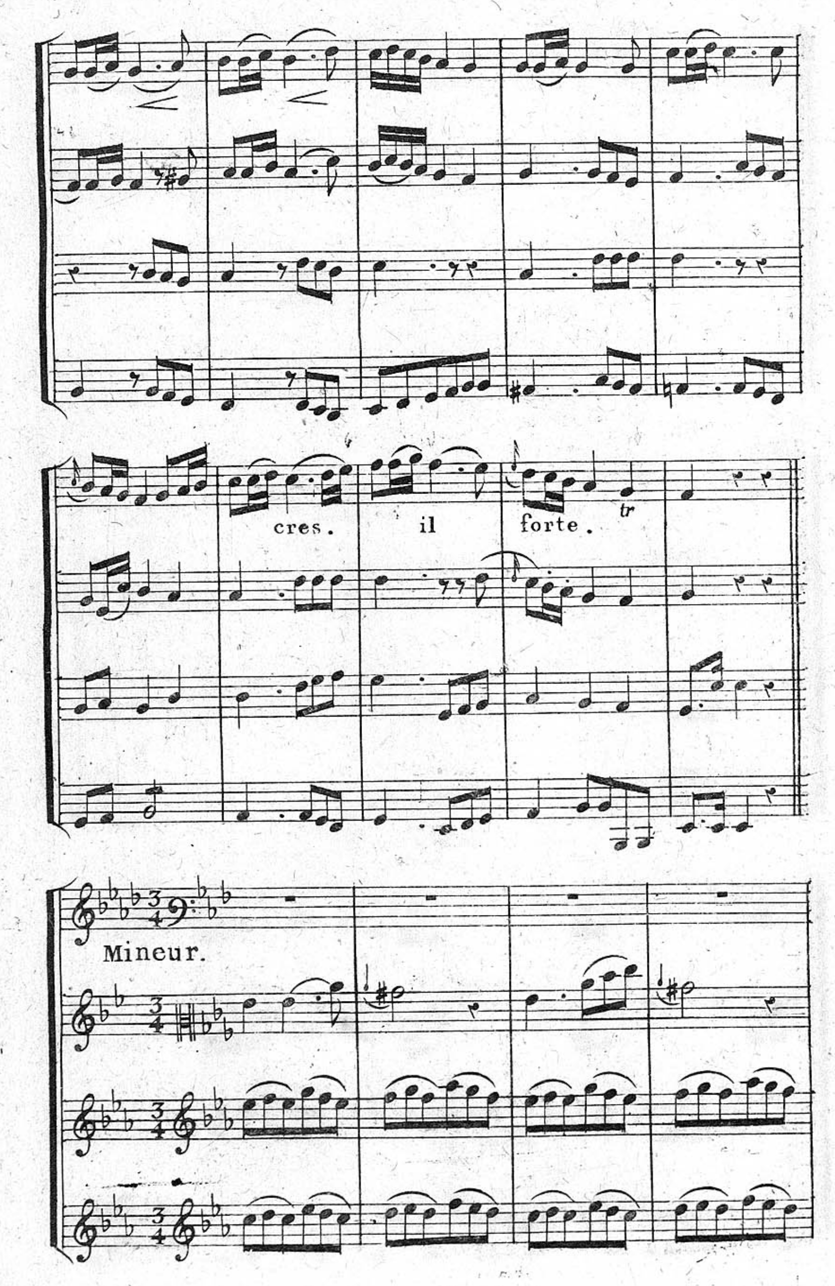

dol
dol.
dol.
dol.
dol.
F
P
dol.
F
P
F
F
F
P
F
F
dol.
tr
P
PP
PP

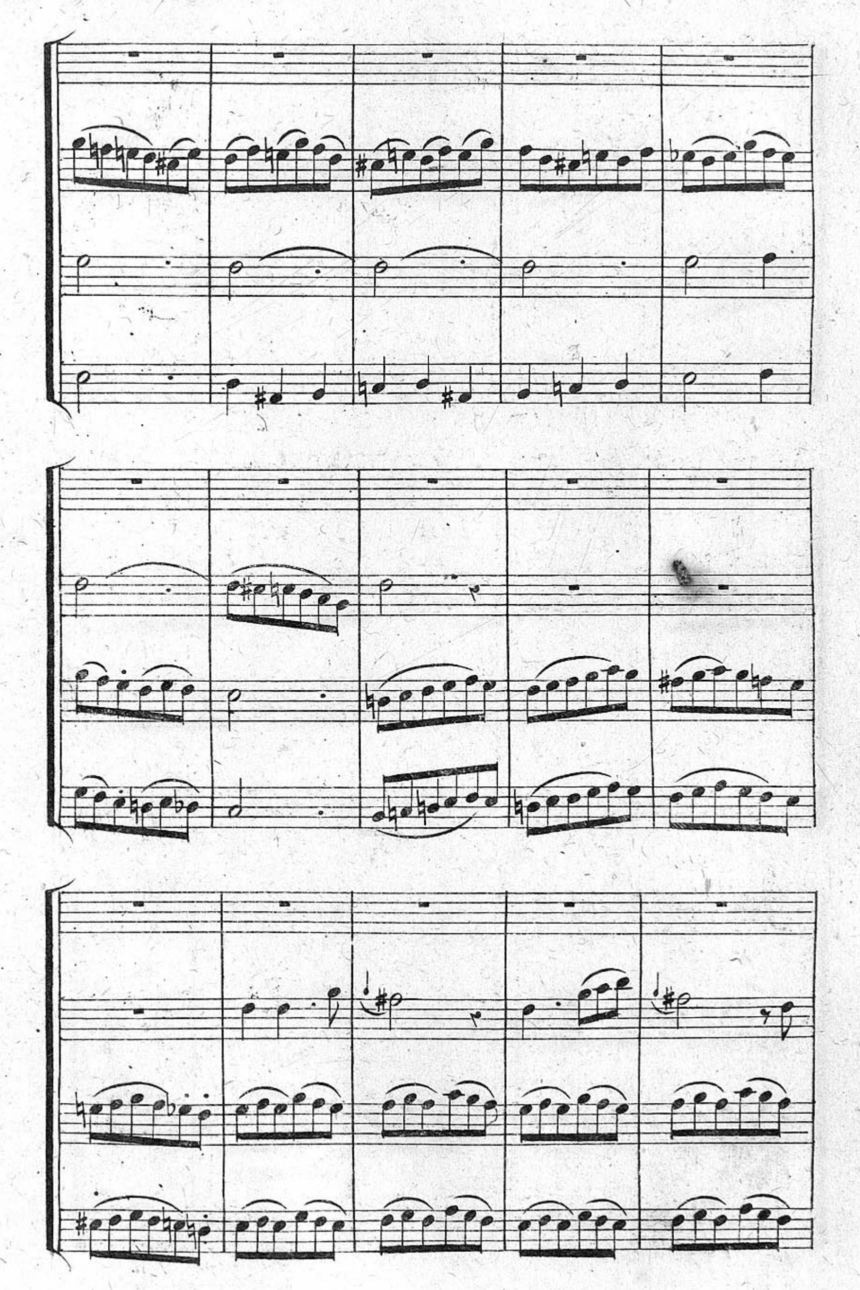
QUATUOR N°6.
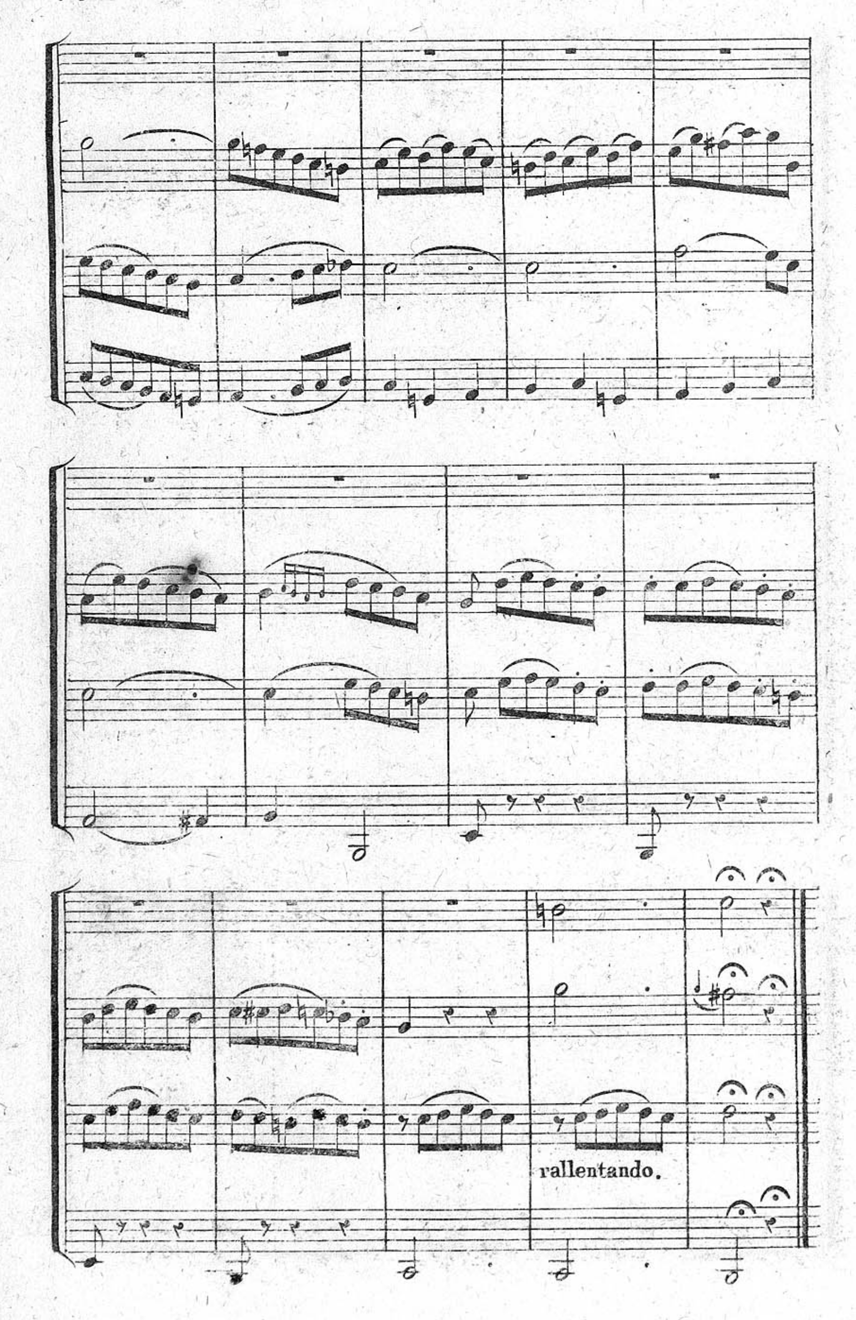

116 du mét.
Allegro scherzando.
Premiers Cors.
1er. Cor en Sol.
2eme. Cor en Fa.
Seconds Cors.
3eme. Cor en Ut grave.
4eme. Cor en Ut grave.
F
F


F
dol.
F
dol.
F
dol.
F
dol.
F
F
F
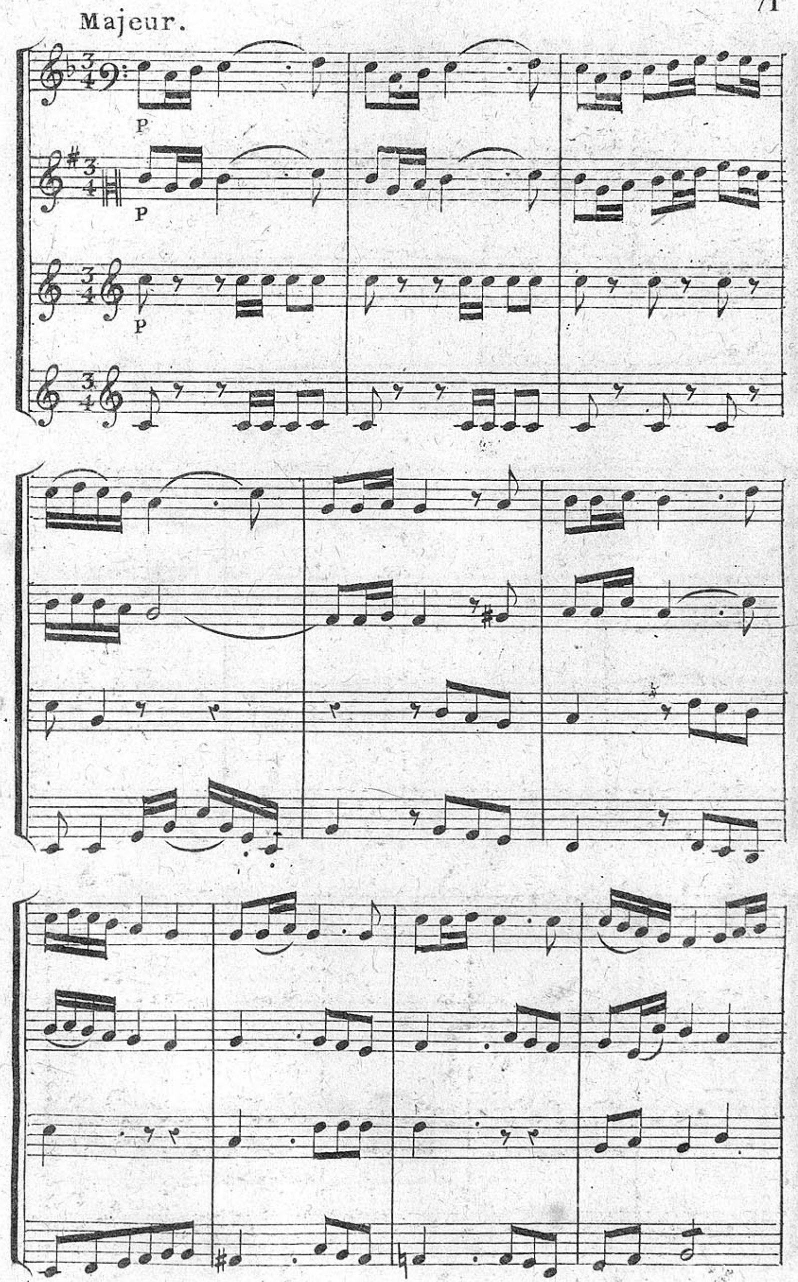

FP
F
FP
FP
F
FP
FP
FP
F
F
dol.
F
F
F
dol.
F
F
F
dol.
dol.
P
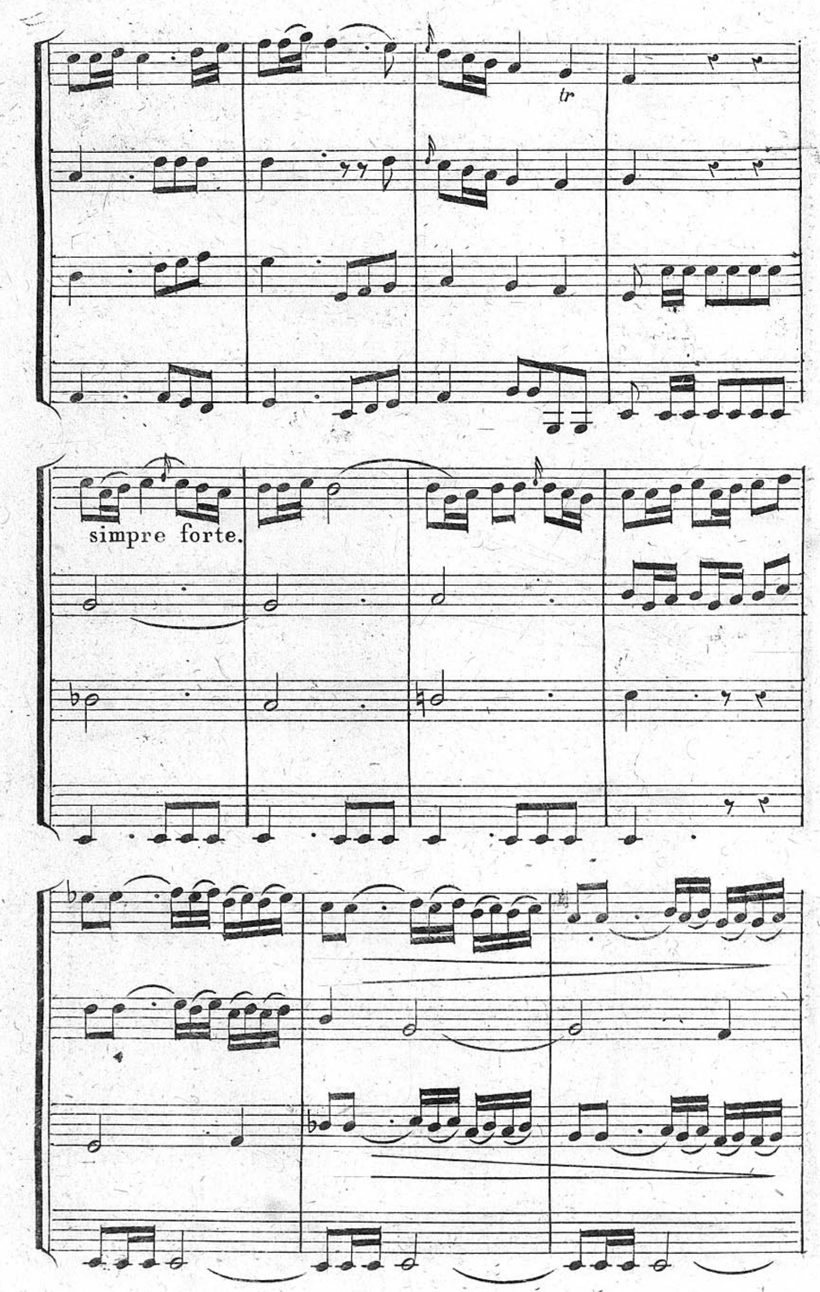

cres.
il
forte.
tr
Mineur.
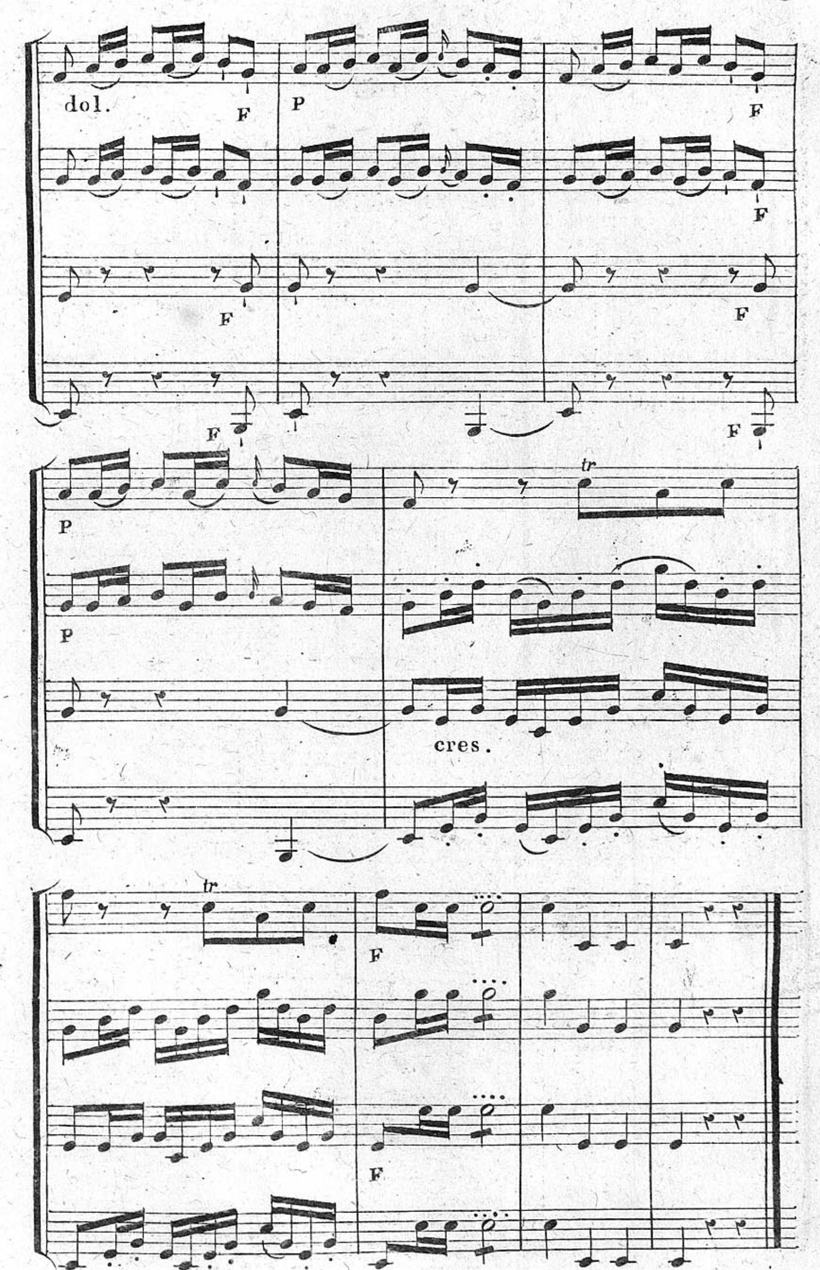



rallentando.

Majeur.
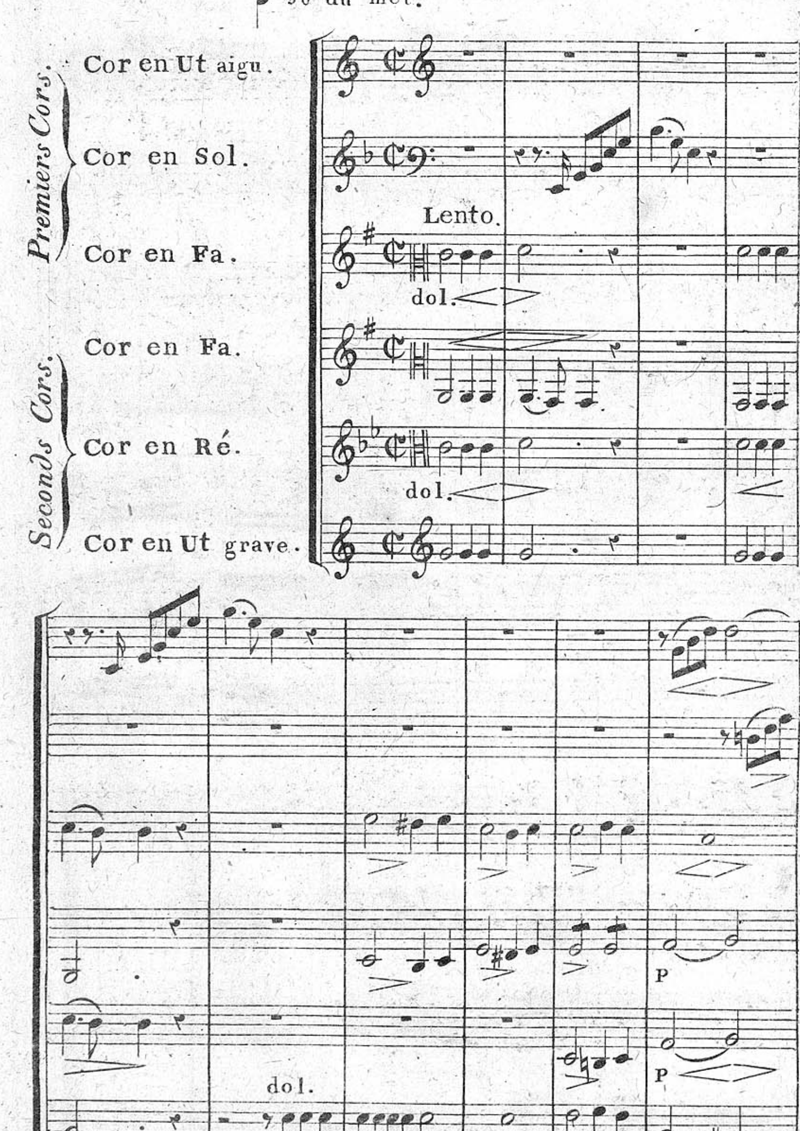



tr
simpre forte.



Fin des Quatuors.

SEXTUOR N°. I.

Introduction.





76 du mét.

All.o risoluto

P

PP

PP
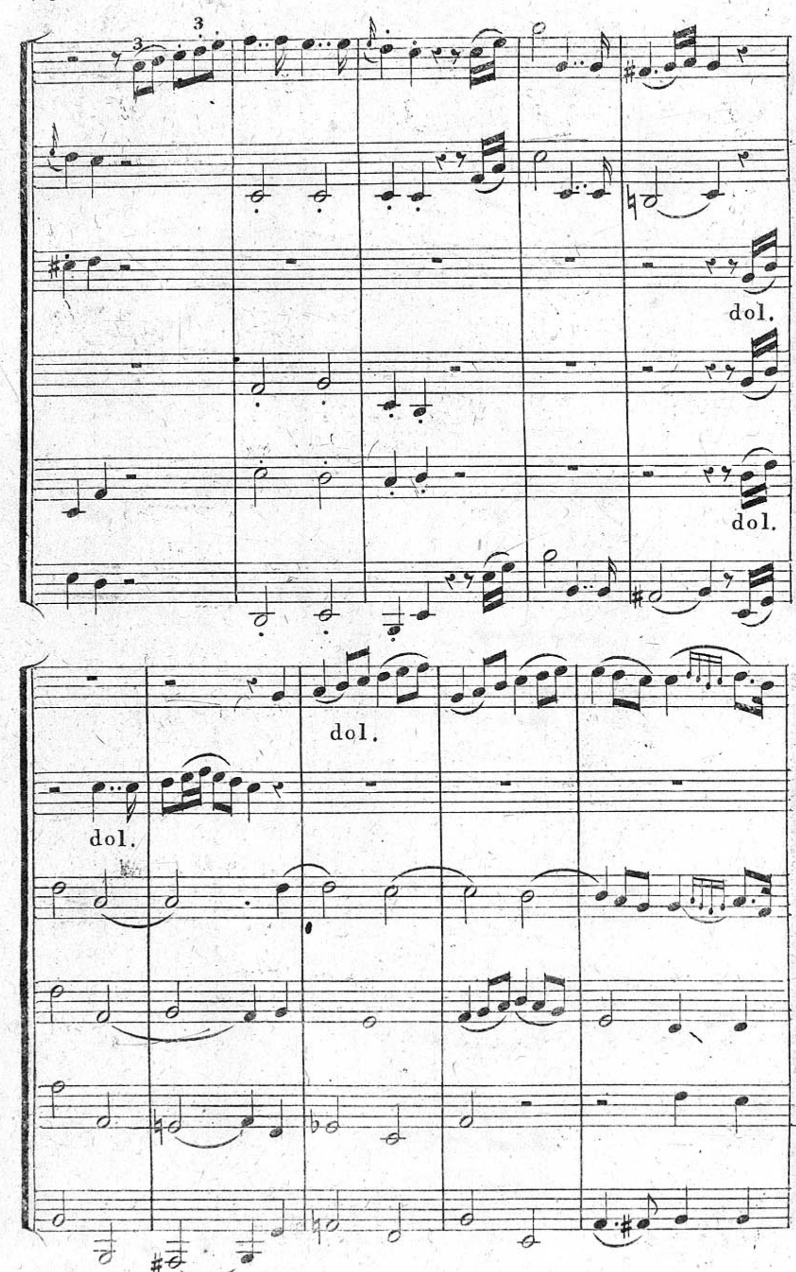
F
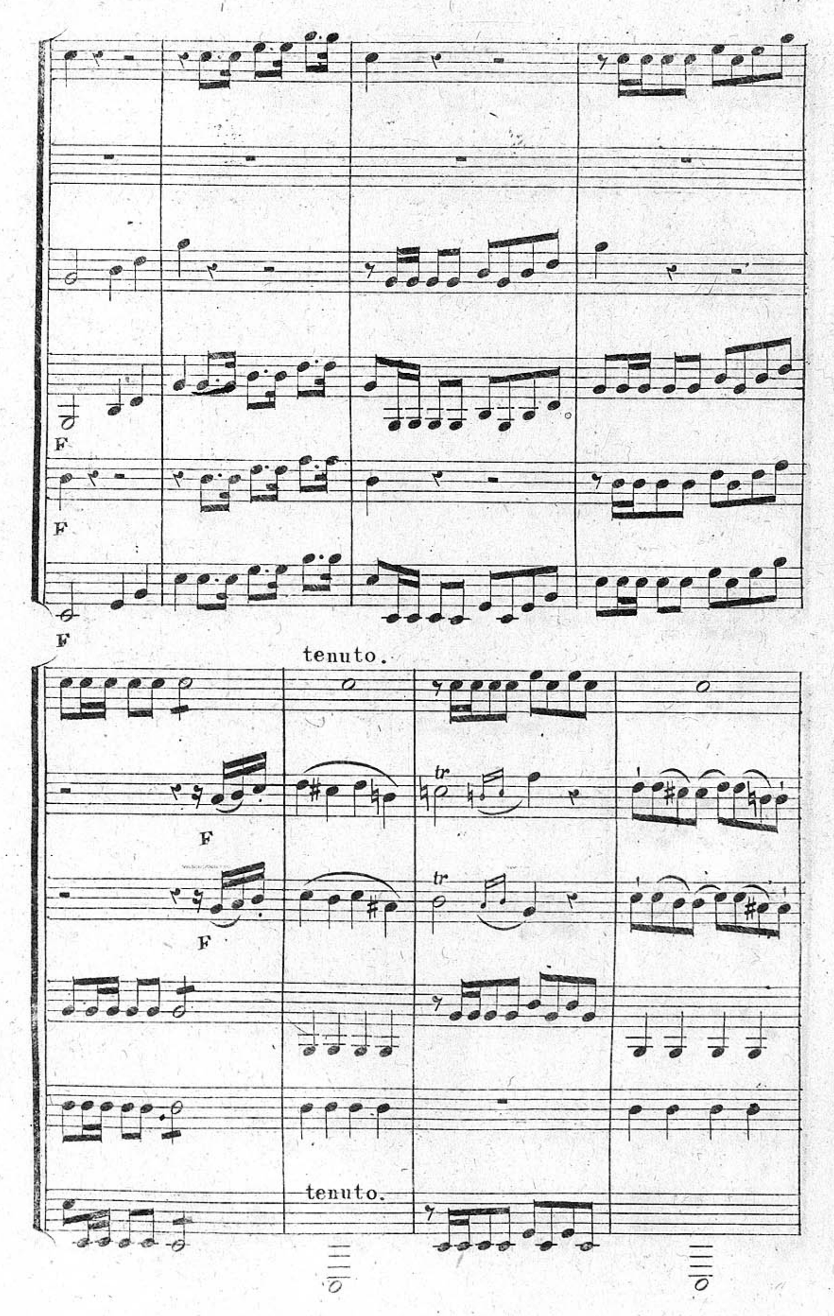
F
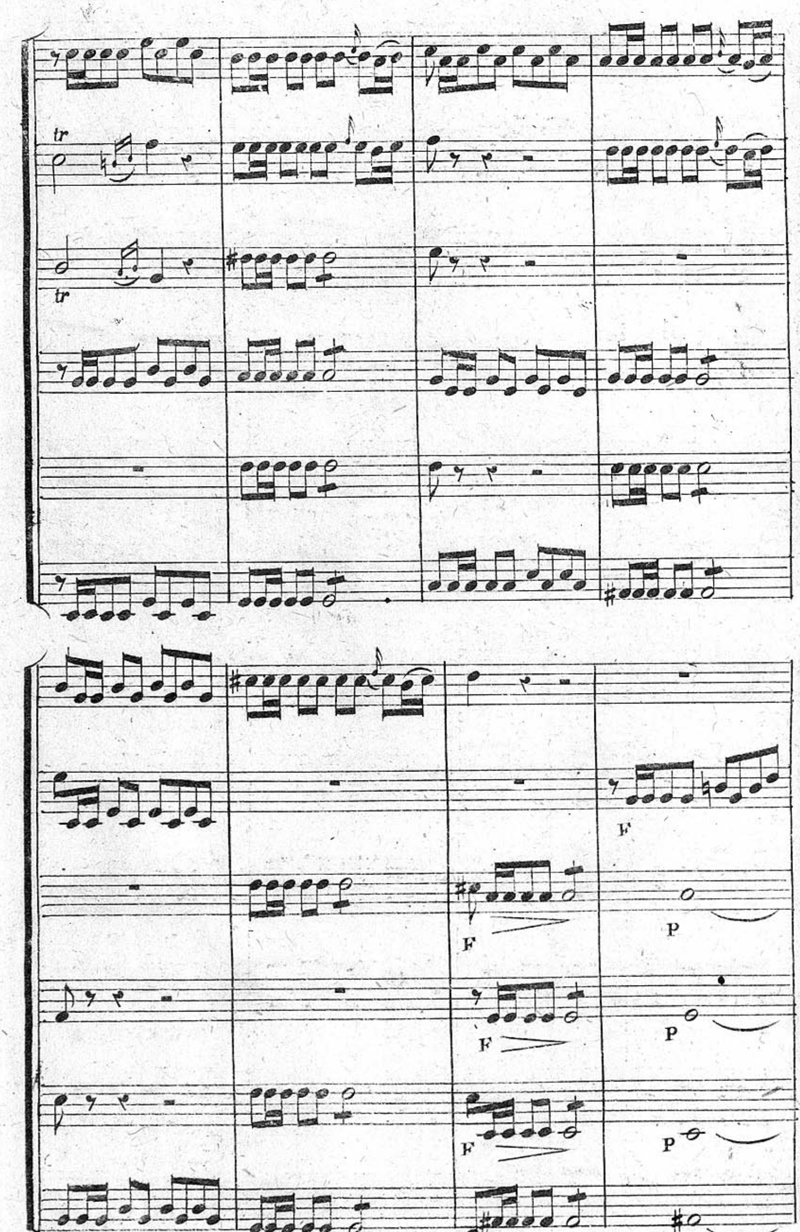
F
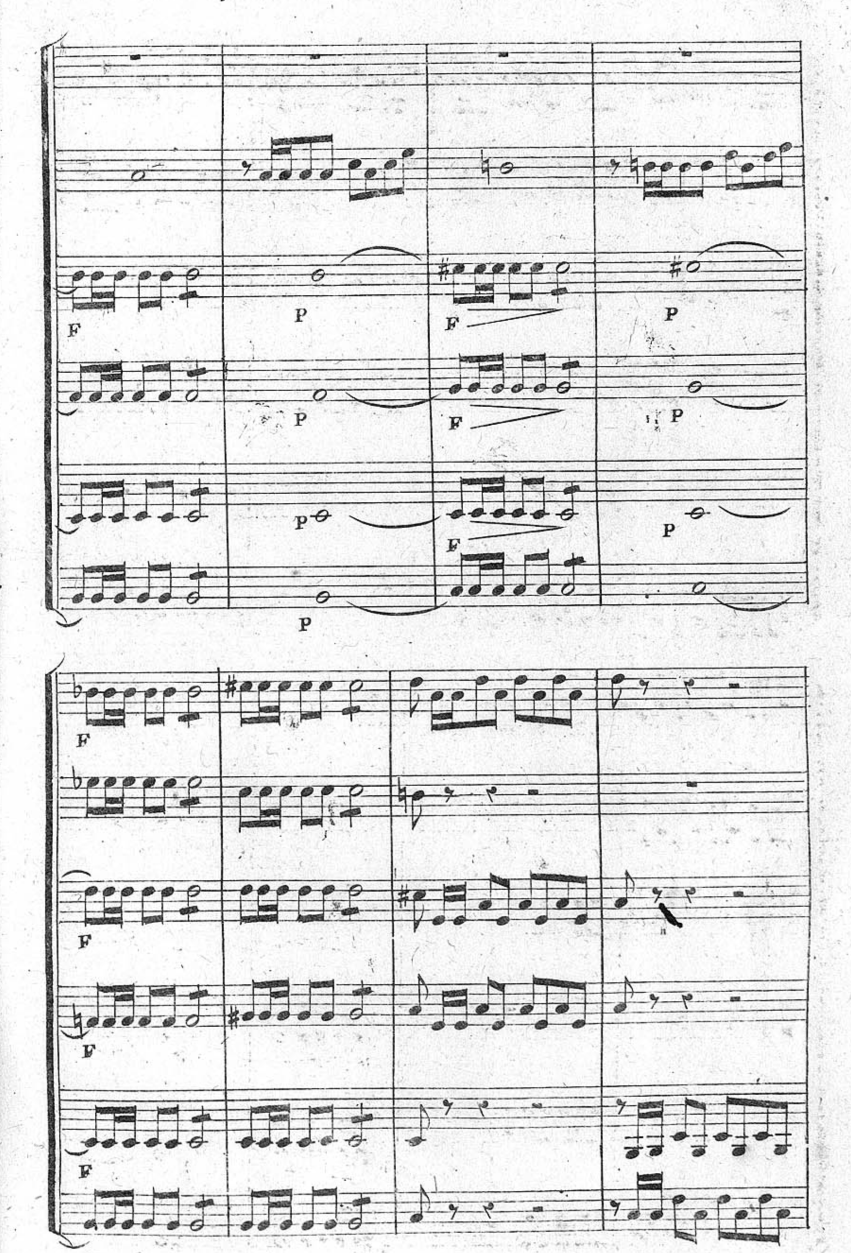
F
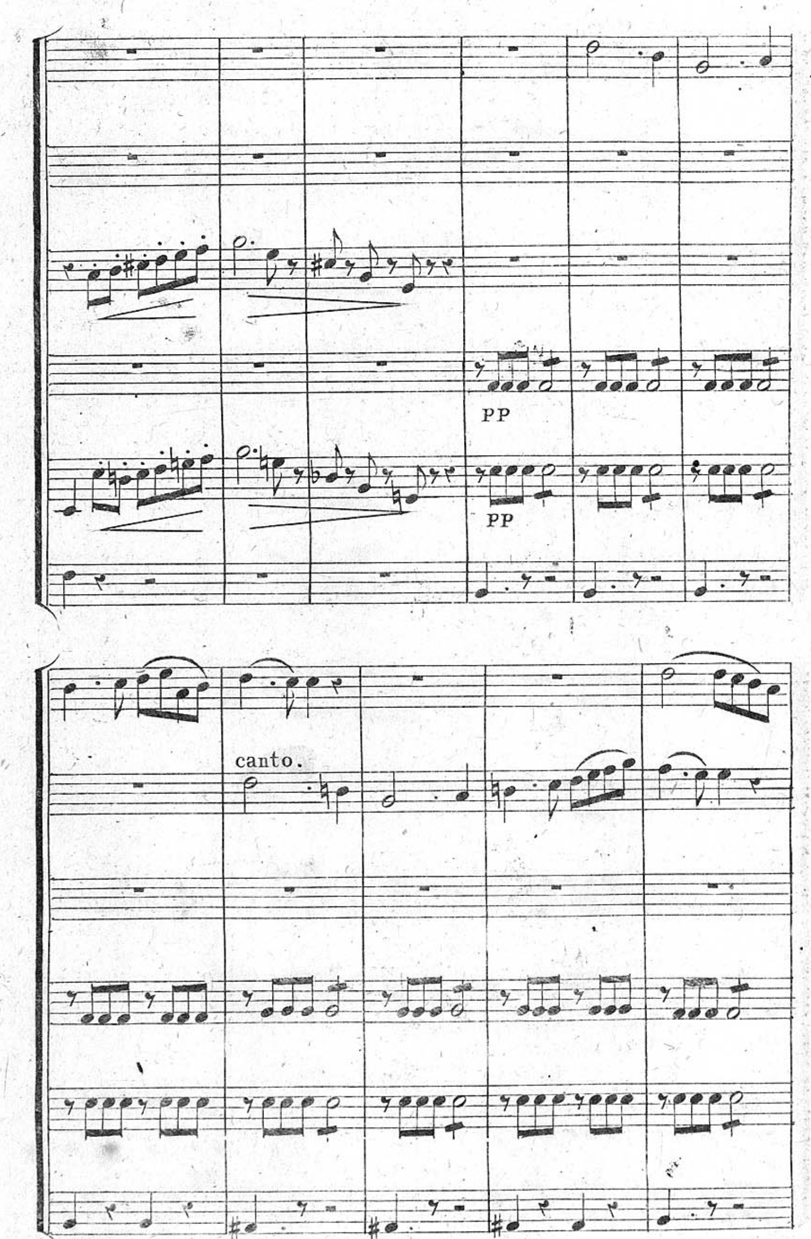
F
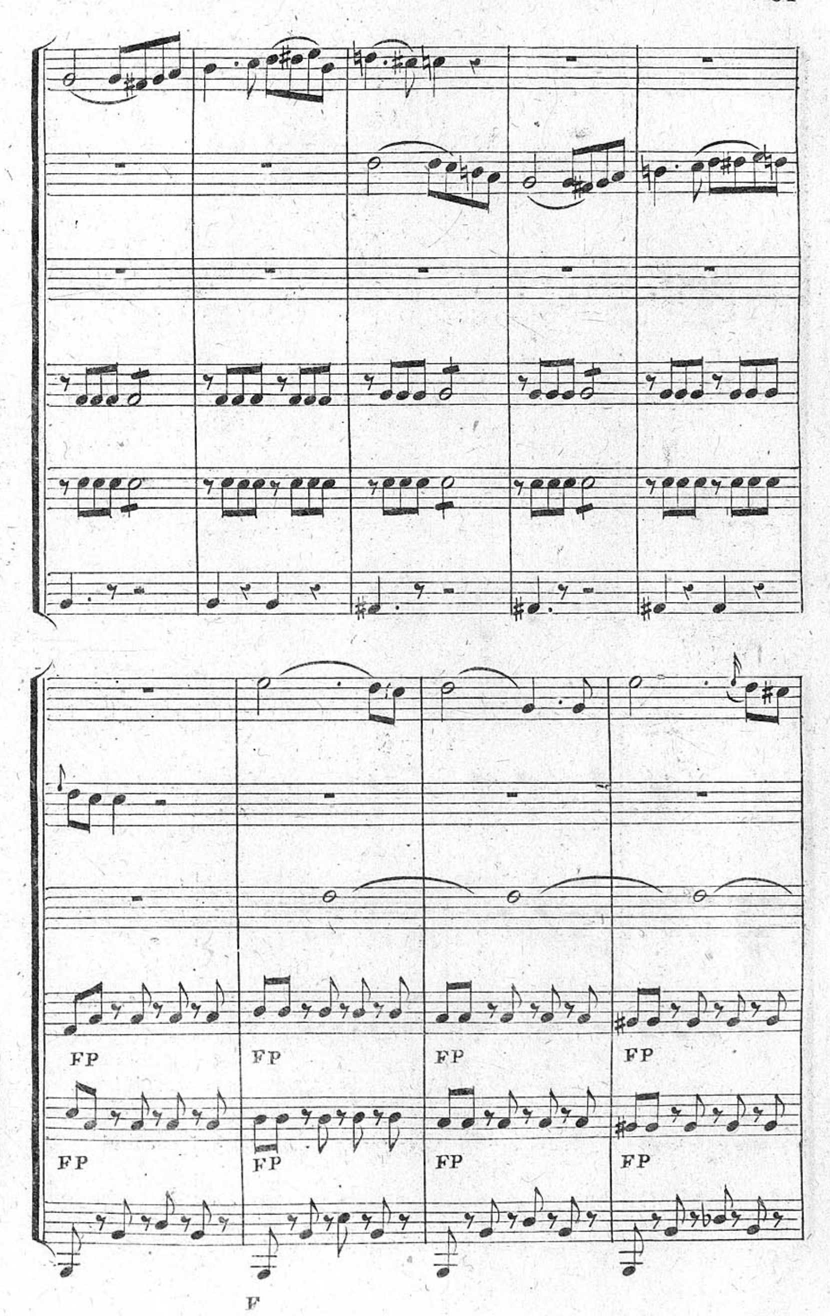

3
3
dol.
dol.
dol.
dol.
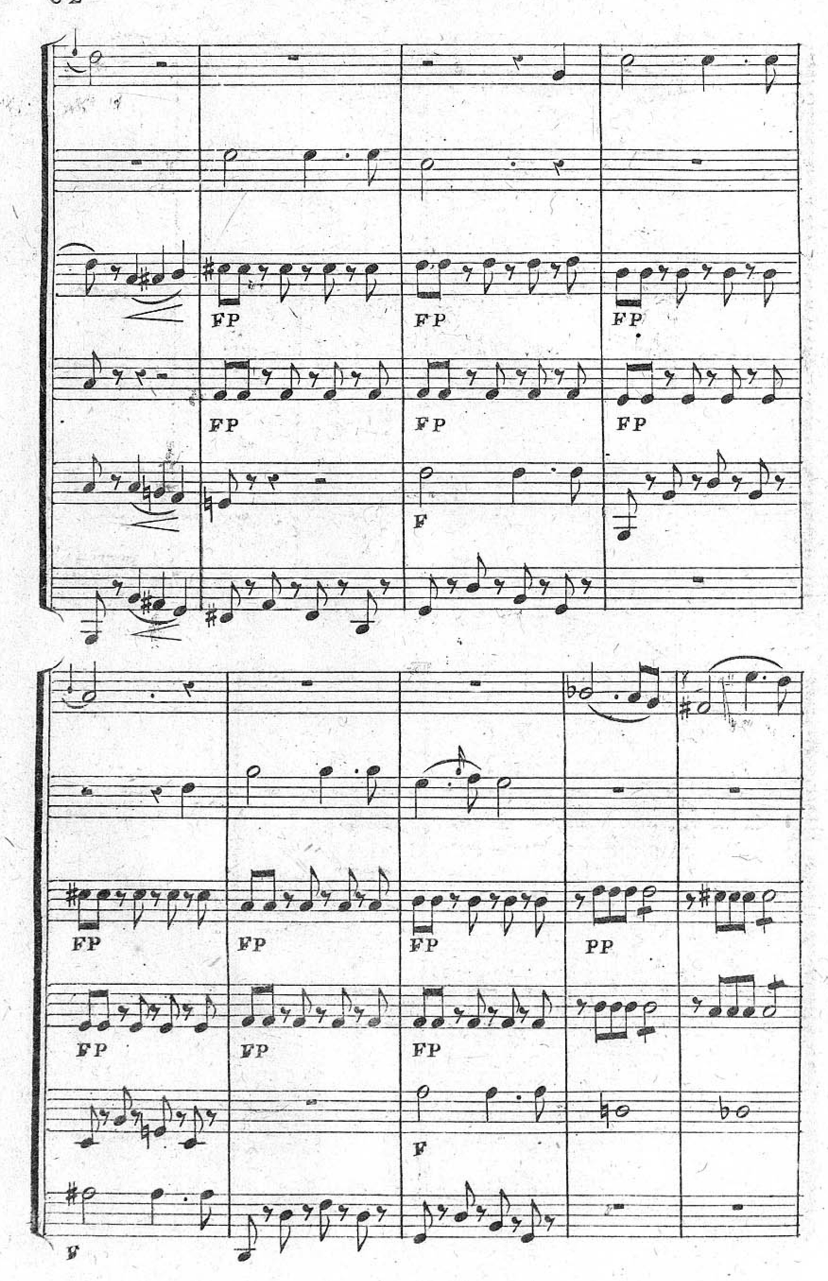

F
F
F
tenuto.
F
F
tr
tr
tenuto.
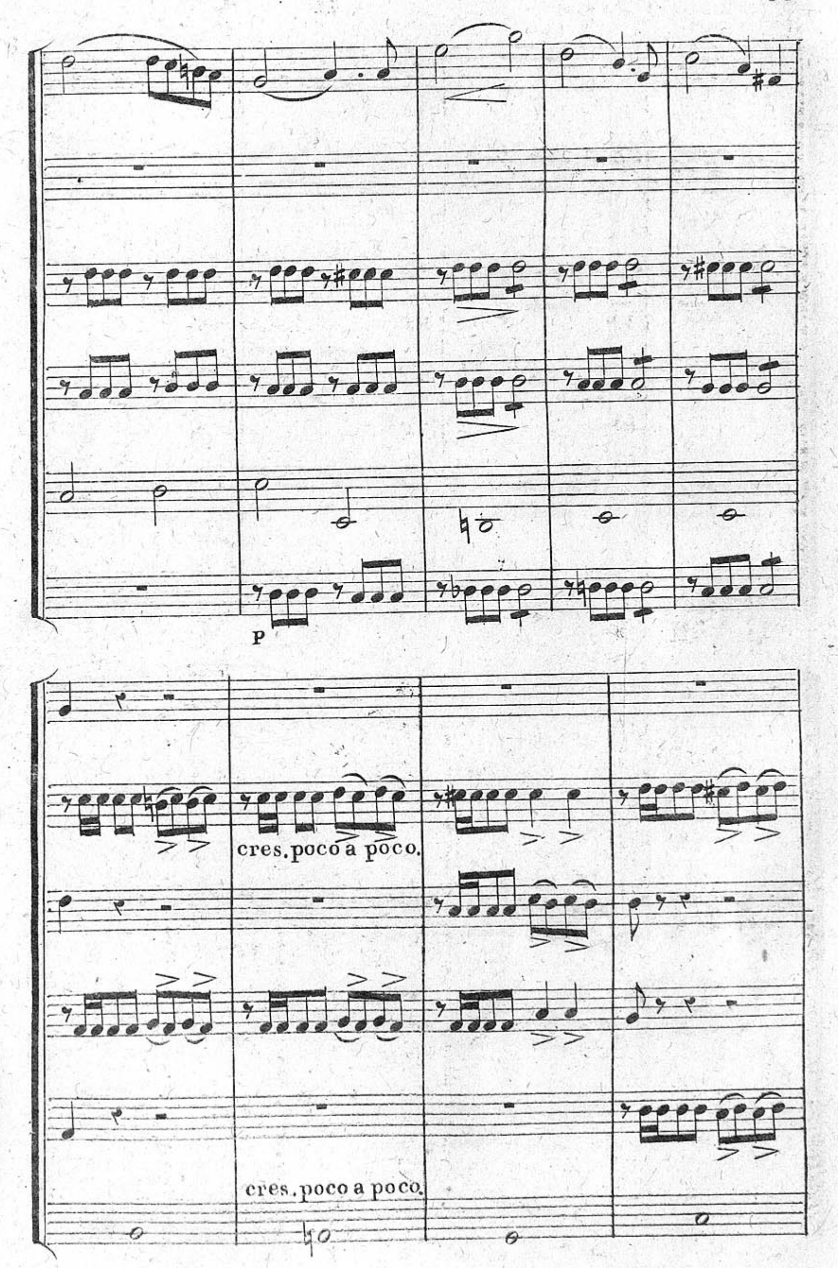

tr
tr
F
F
P
F
P
F
P
P
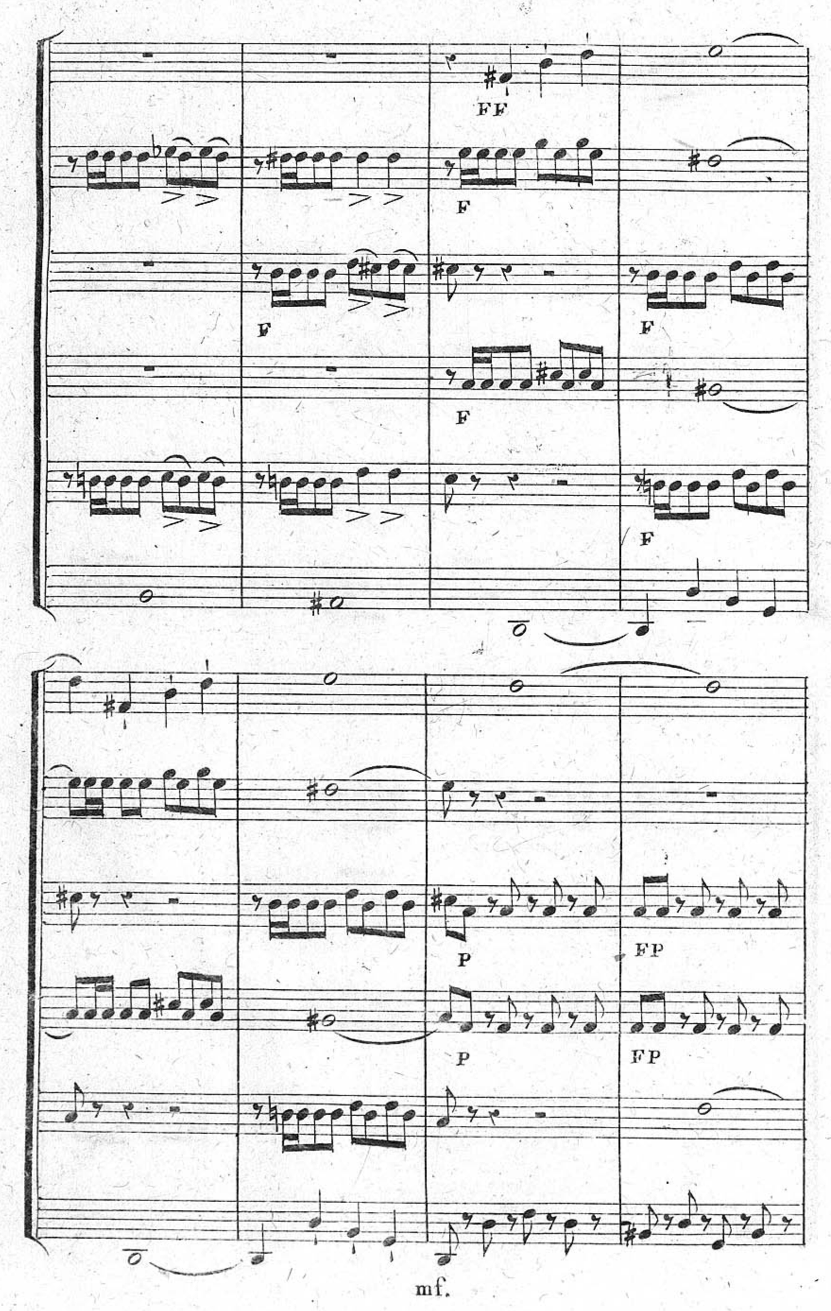

F
P
F
P
F
P
F
P
P
P
F
F
F
F
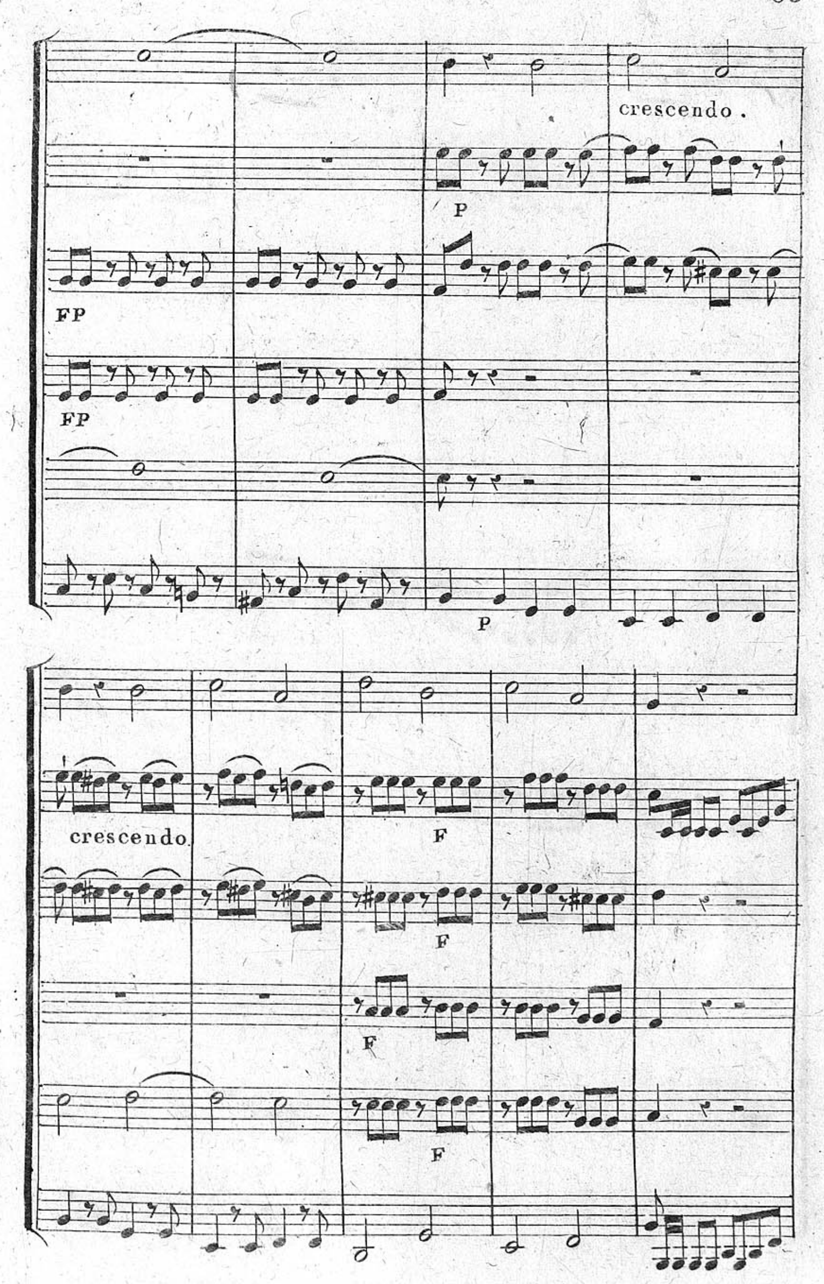

pp
pp
canto.
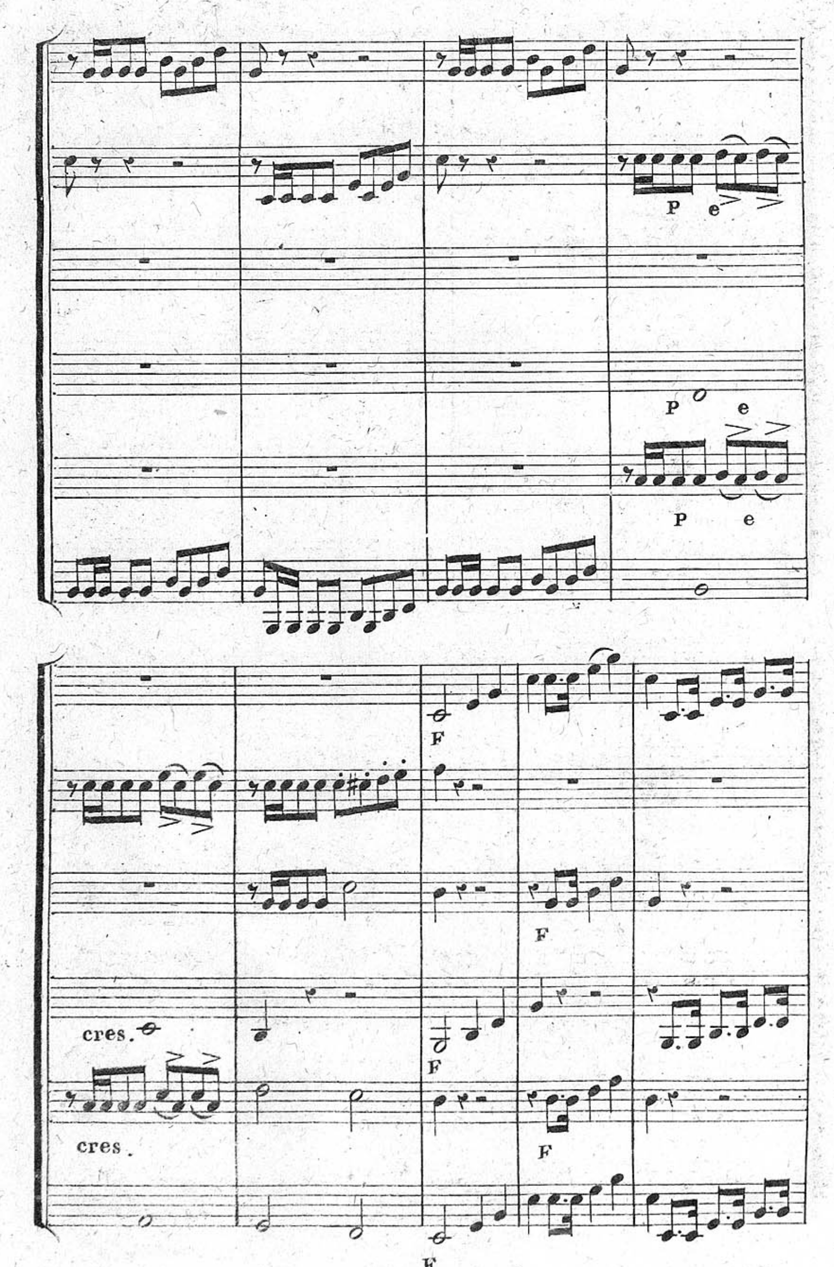

FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
F


FP
FP
FP
FP
FP
FP
F
FP
FP
FP
PP
FP
FP
FP
F
F
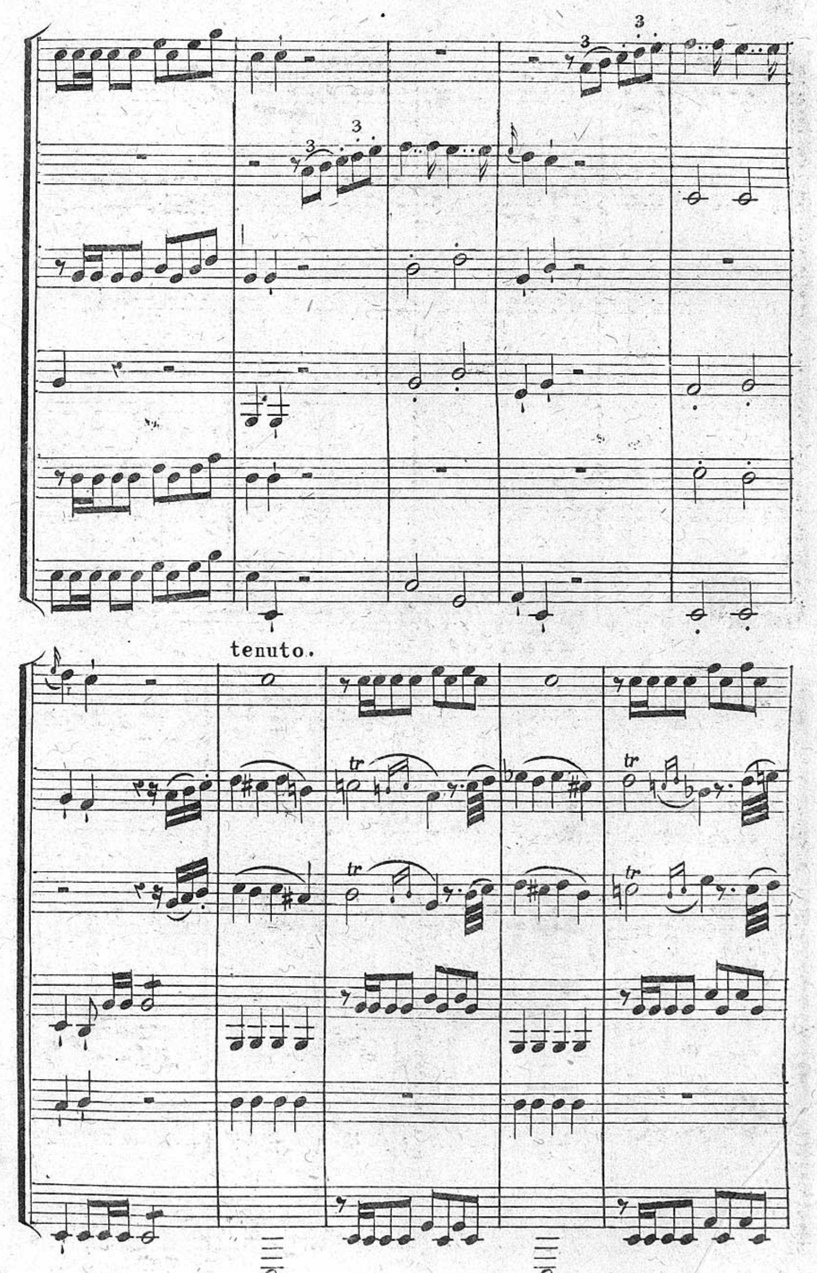

p
cres. poco a poco.
cres. poco a poco.
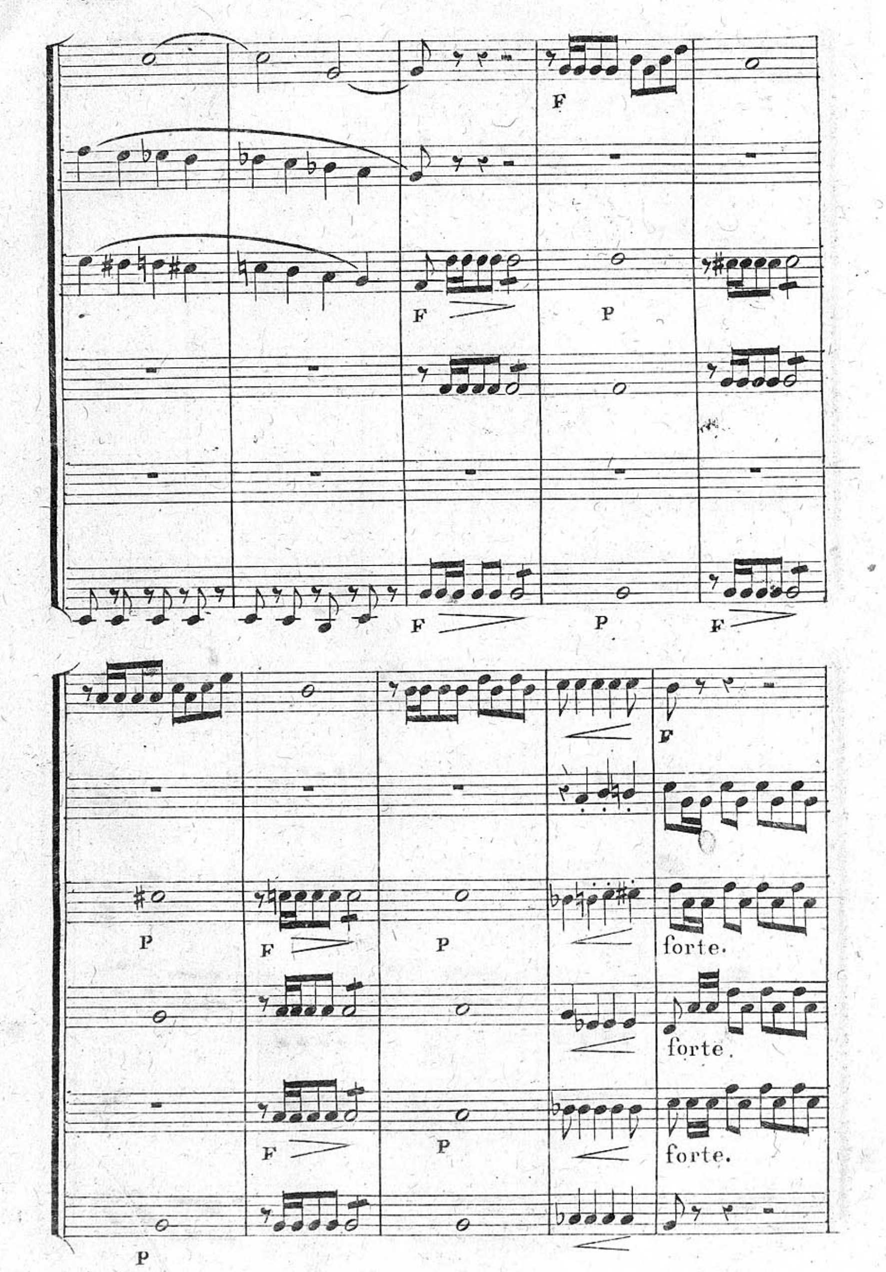

FF
F
F
F
F
F
P
FP
P
FP
mf.
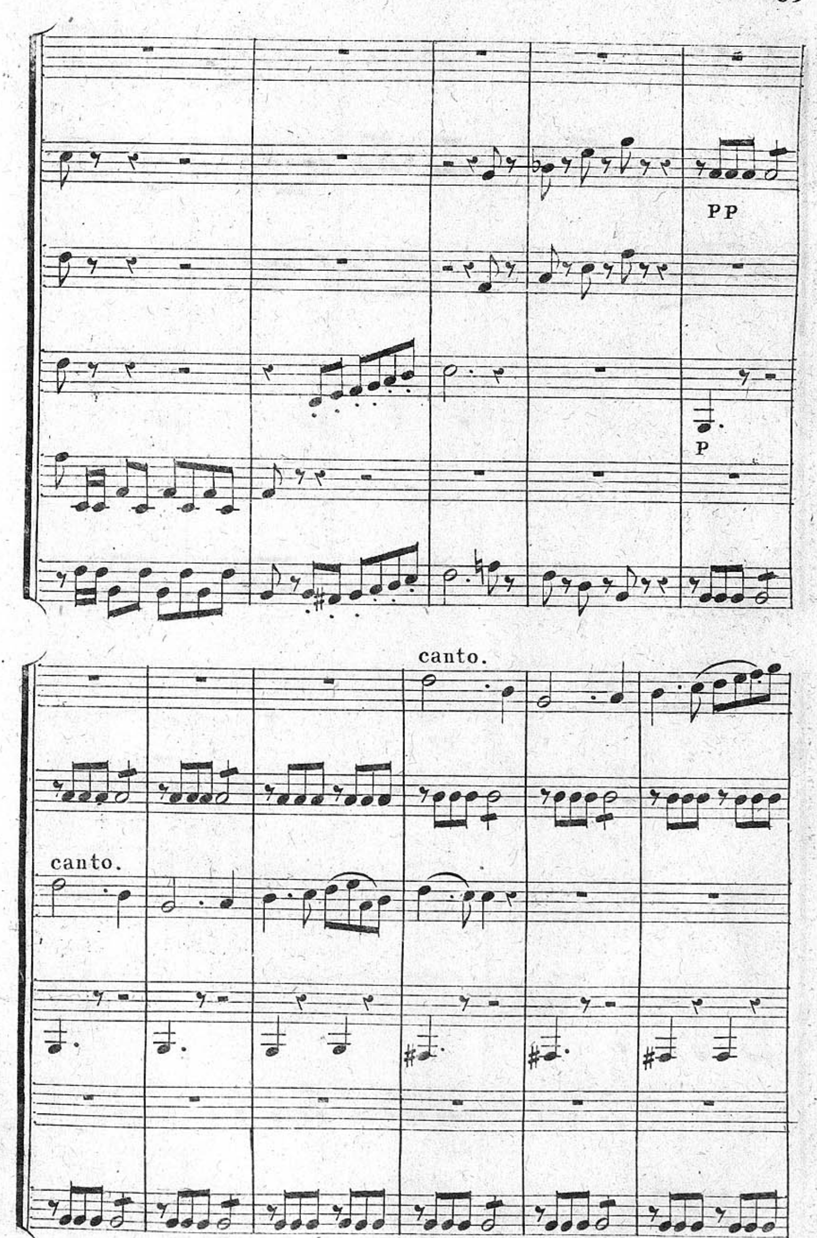

crescendo.
P
FP
FP
P
crescendo.
F
F
F
F
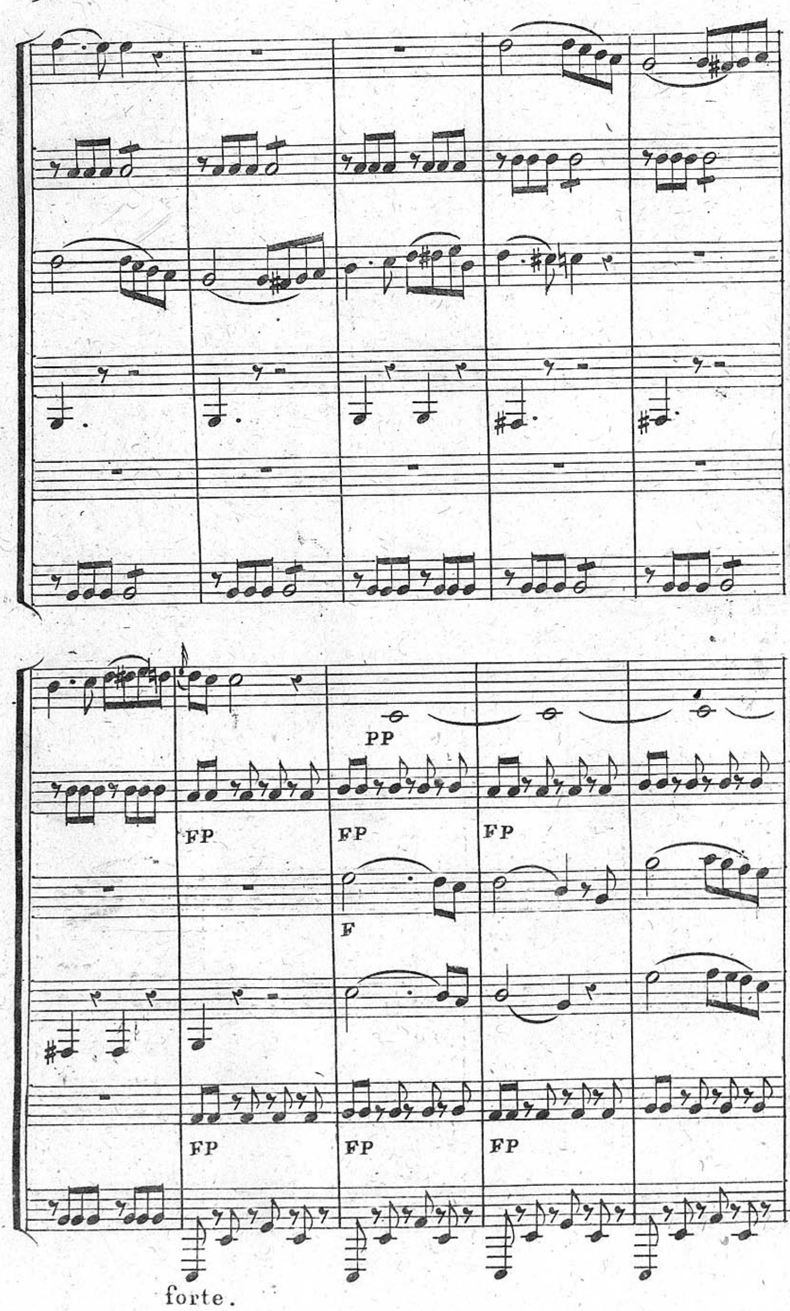


P
e
P
e
P
e
cres.
cres.
F
F
F
F
F
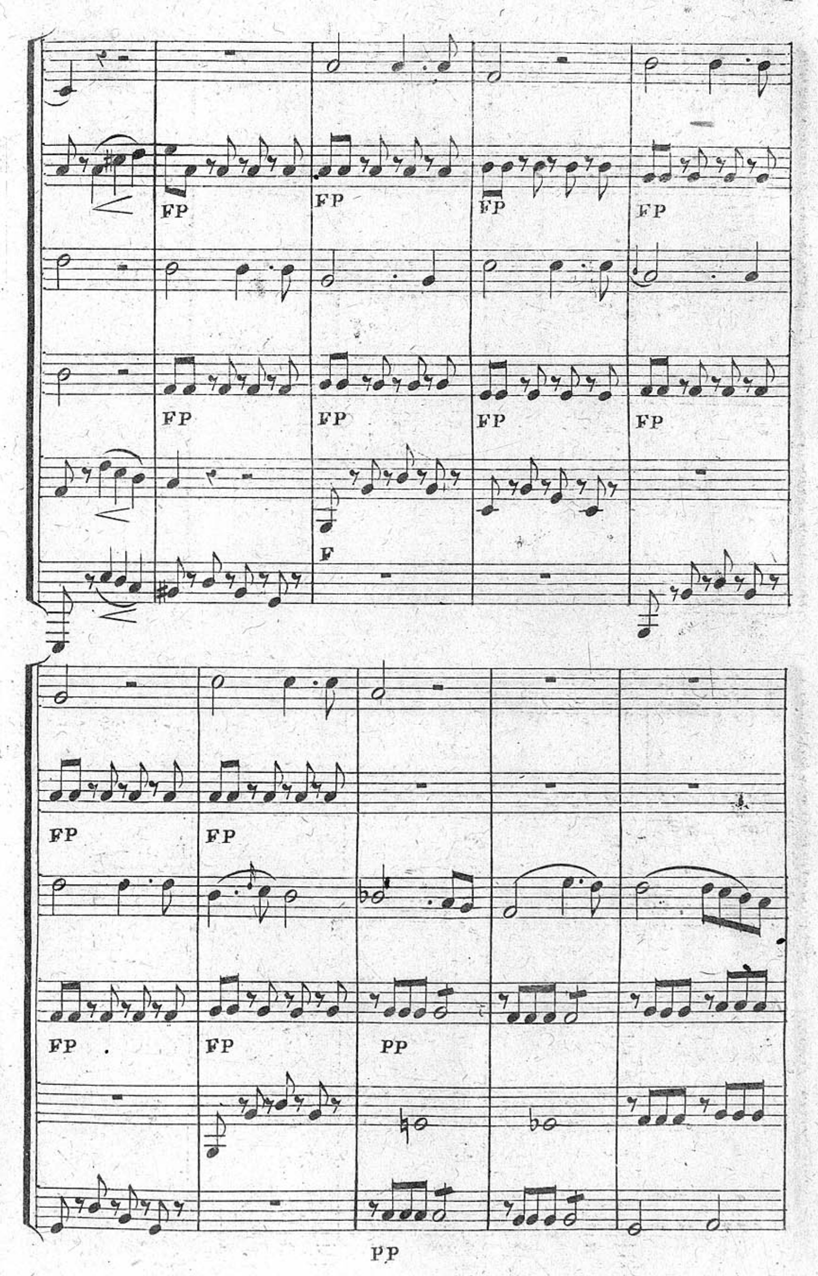

3
3
3
3
tenuto.
tr
tr
tr
tr
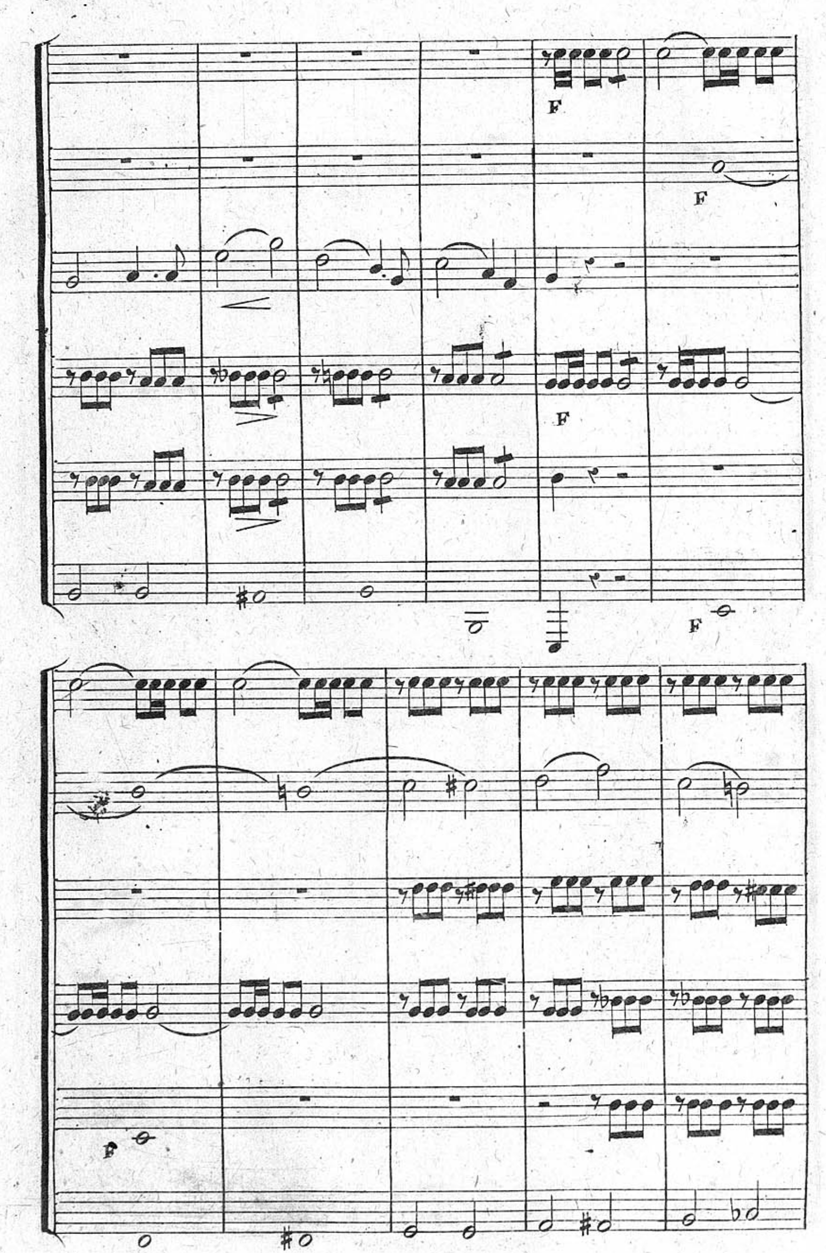

F
F
P
F
P
F
P
F
F
P
forte.
forte.
forte.
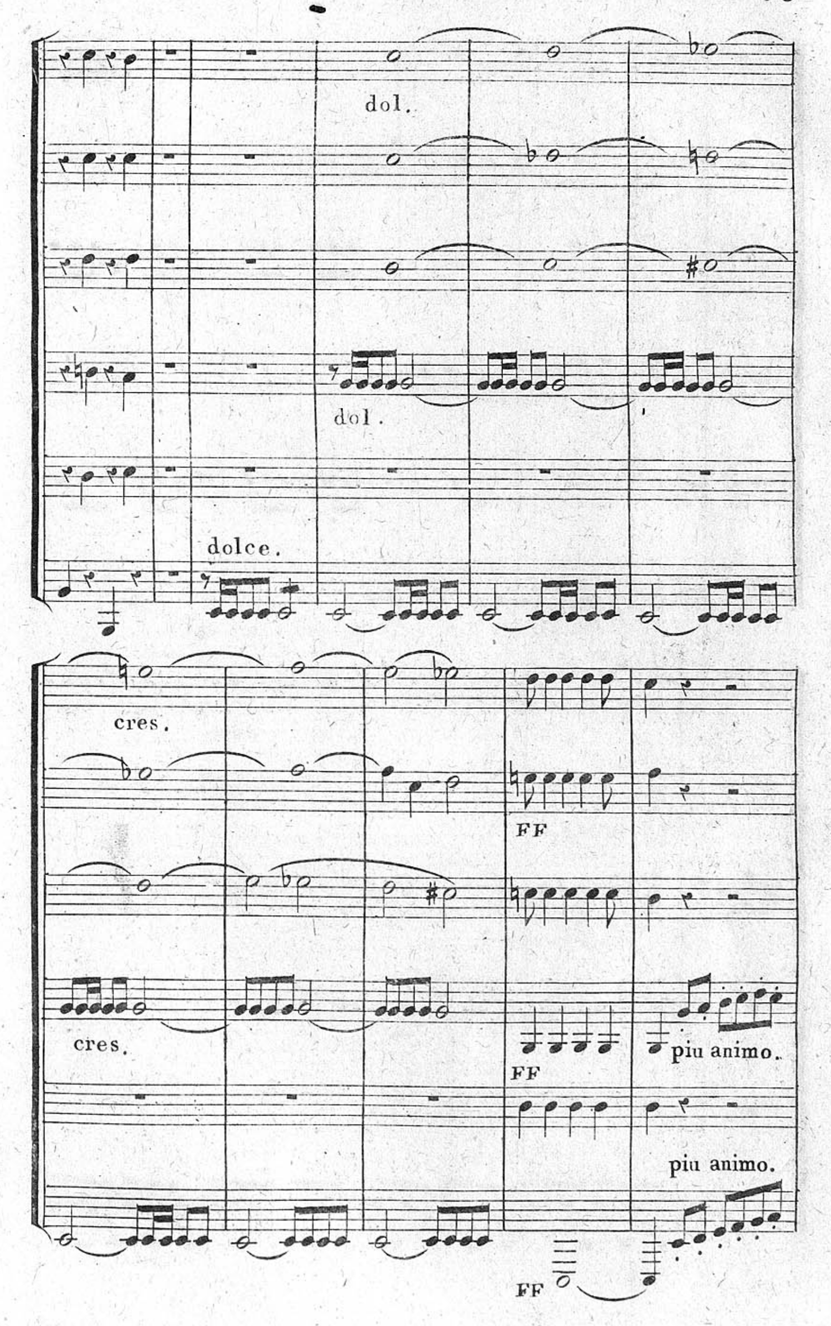

PP
P
canto.
canto.
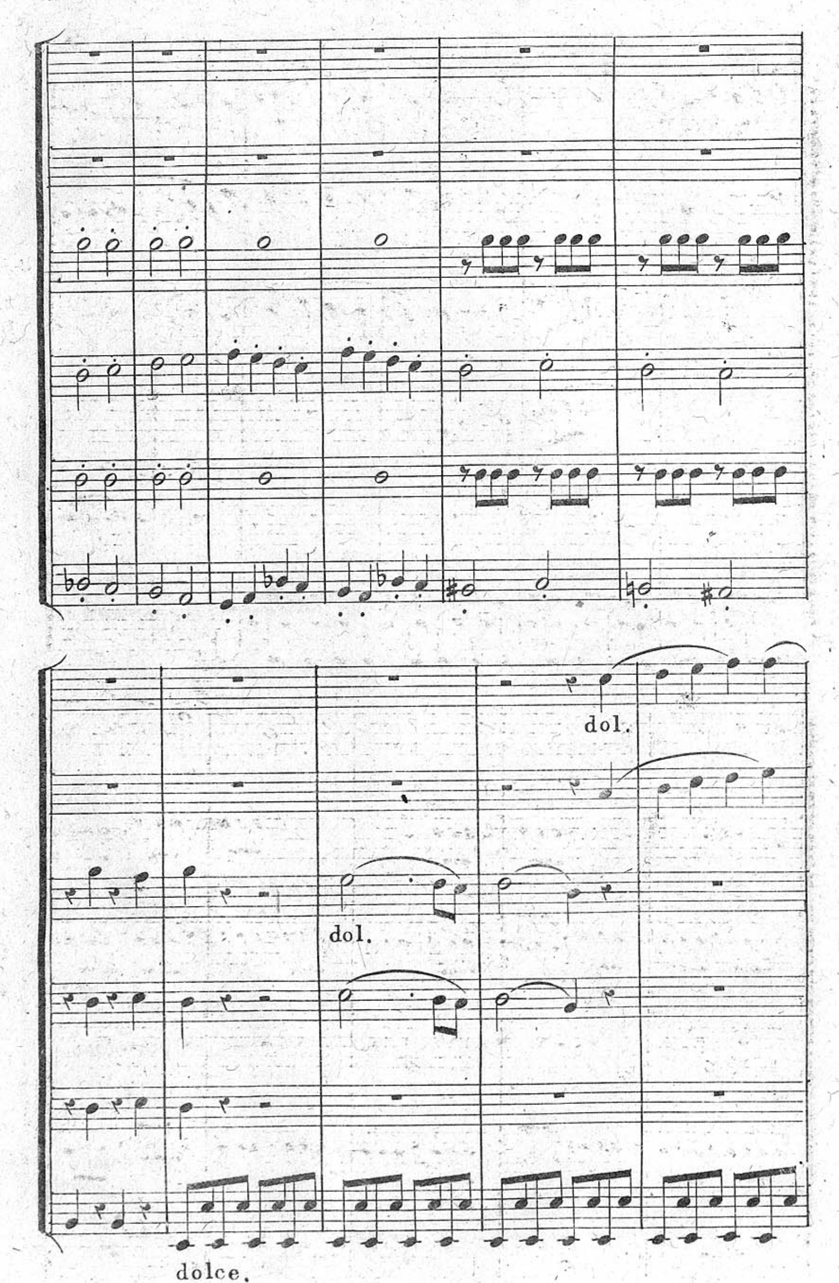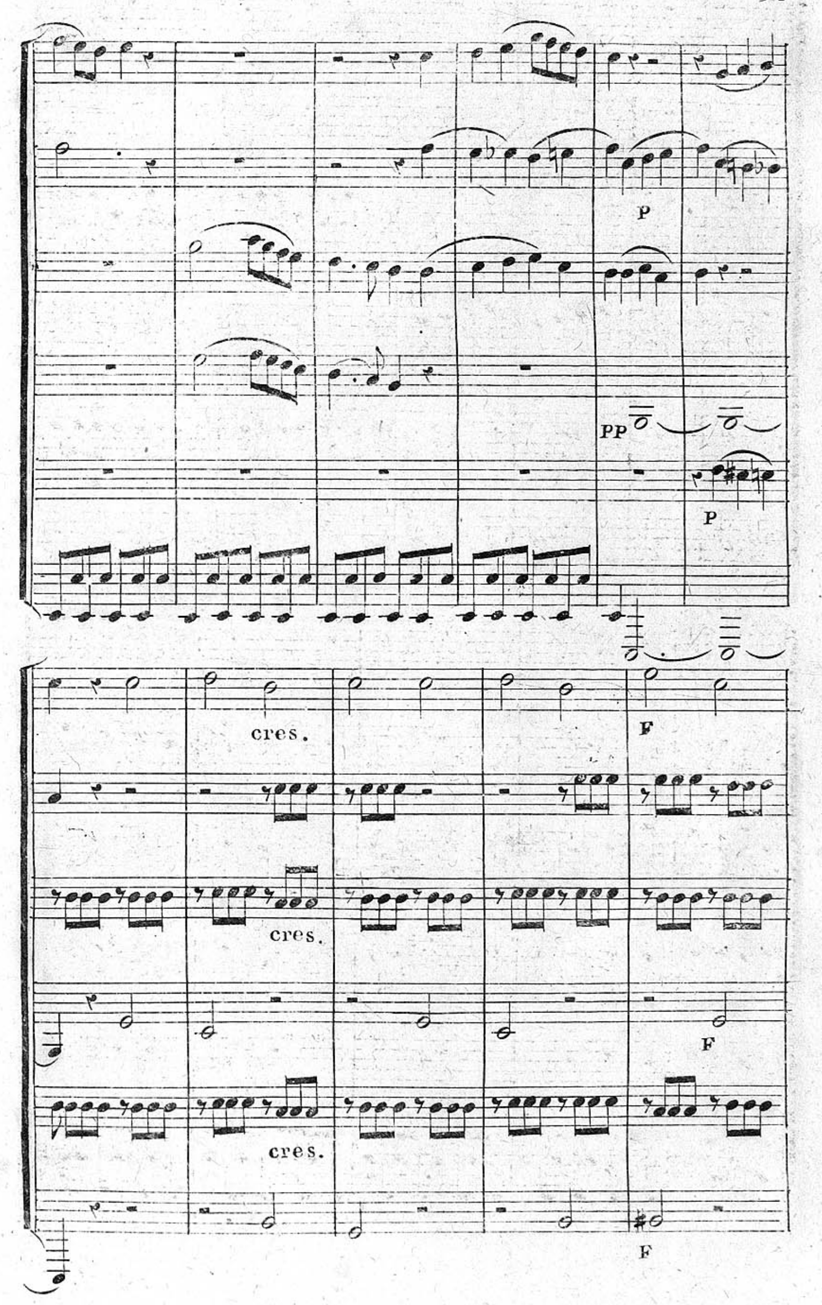


PP
FP
FP
FP
F
FP
FP
FP
forte.
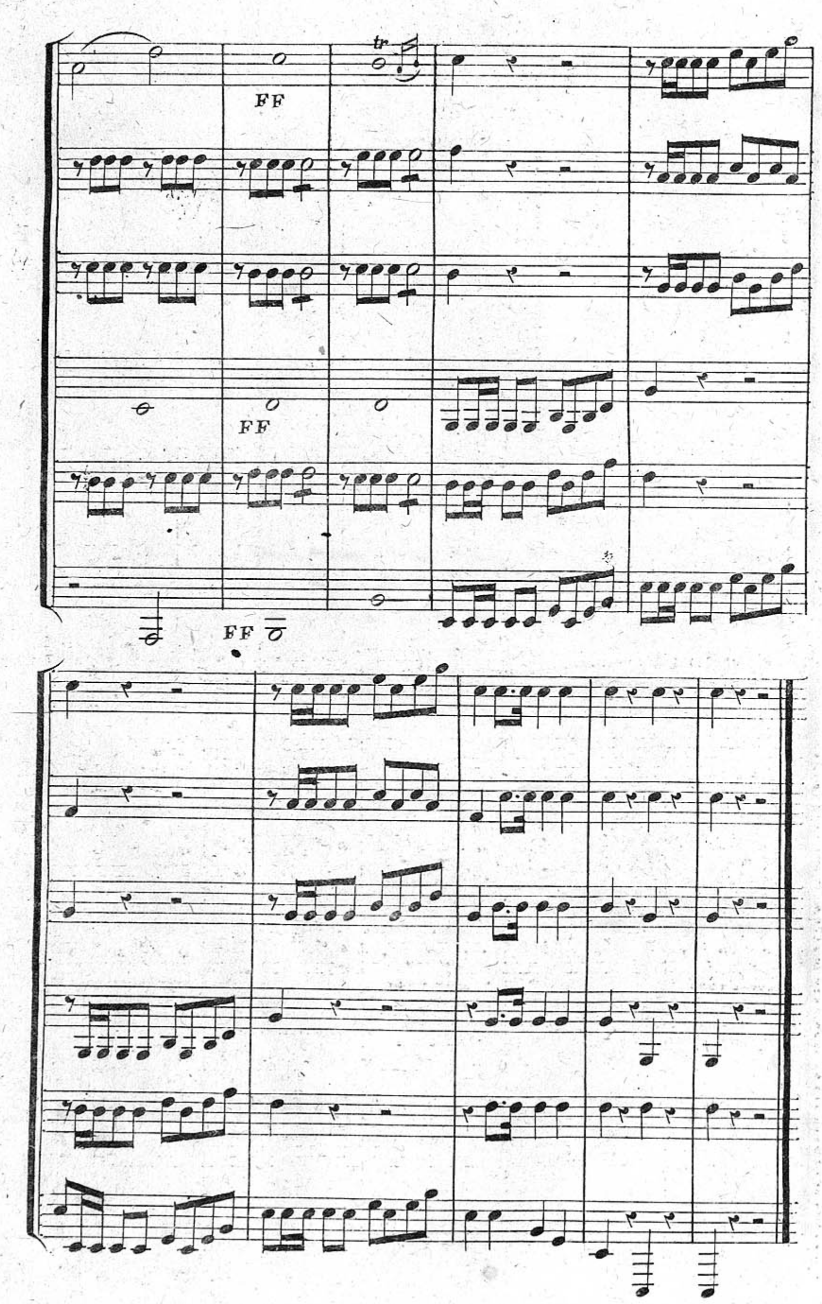

FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
FP
F
FP
FP
FP
FP
PP
PP


F
F
F
F
F


dol.
dol.
dolce.
cres.
FF
cres.
FF
piu animo.
piu animo.
FF


dol.
dol.
dolce.
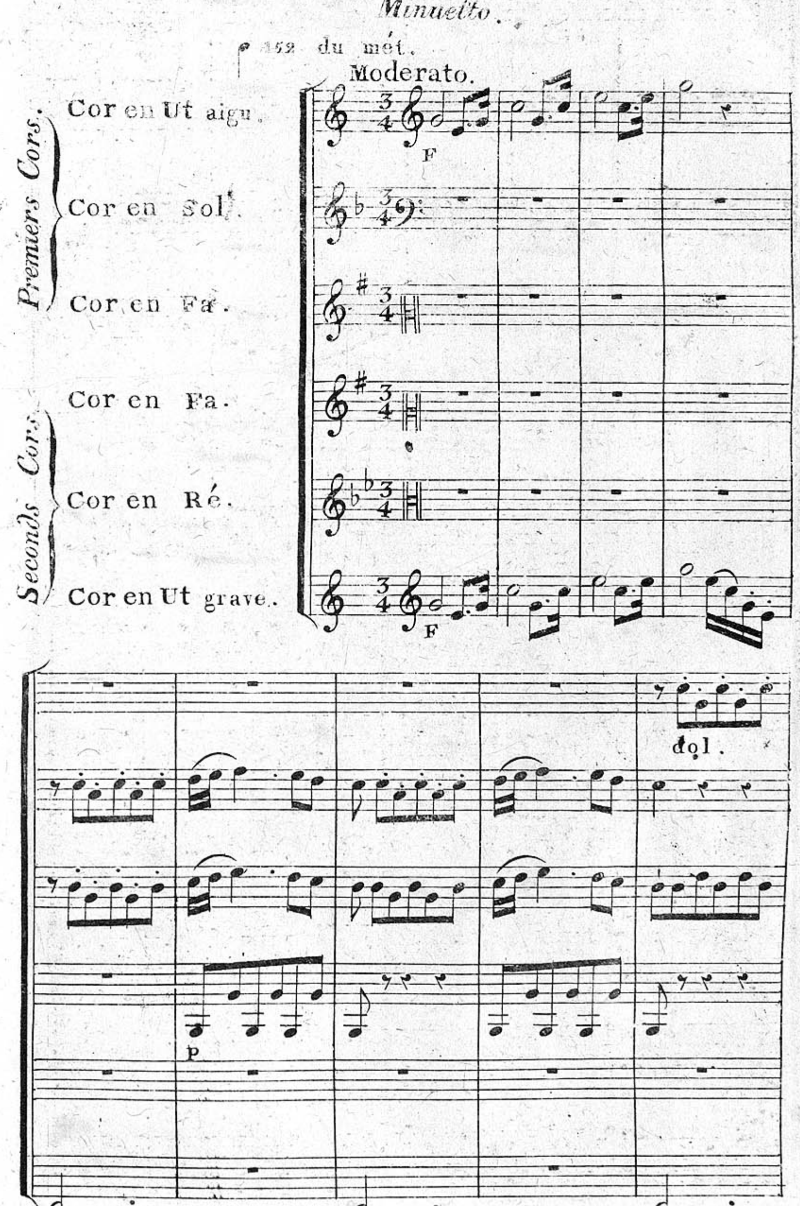

p
pp
p
cres.
F
cres.
F
cres.
F
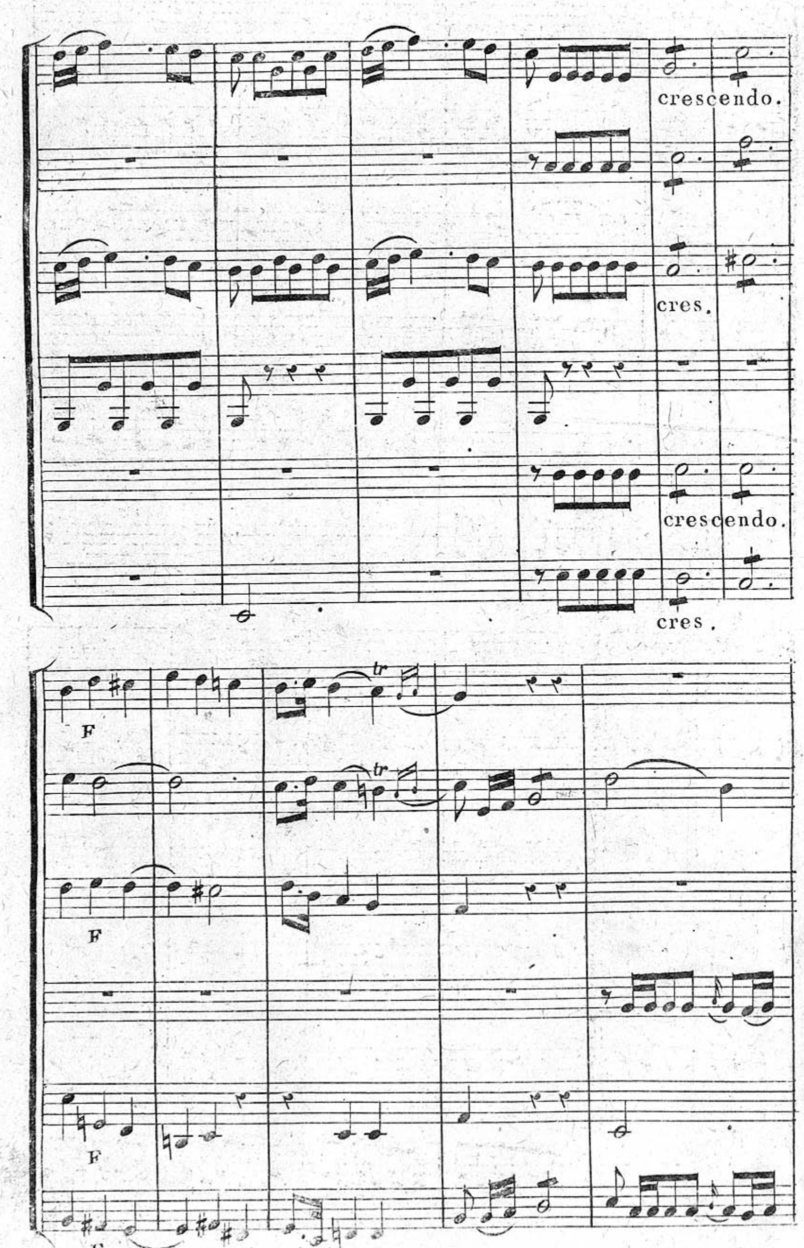

tr
FF
FF
FF
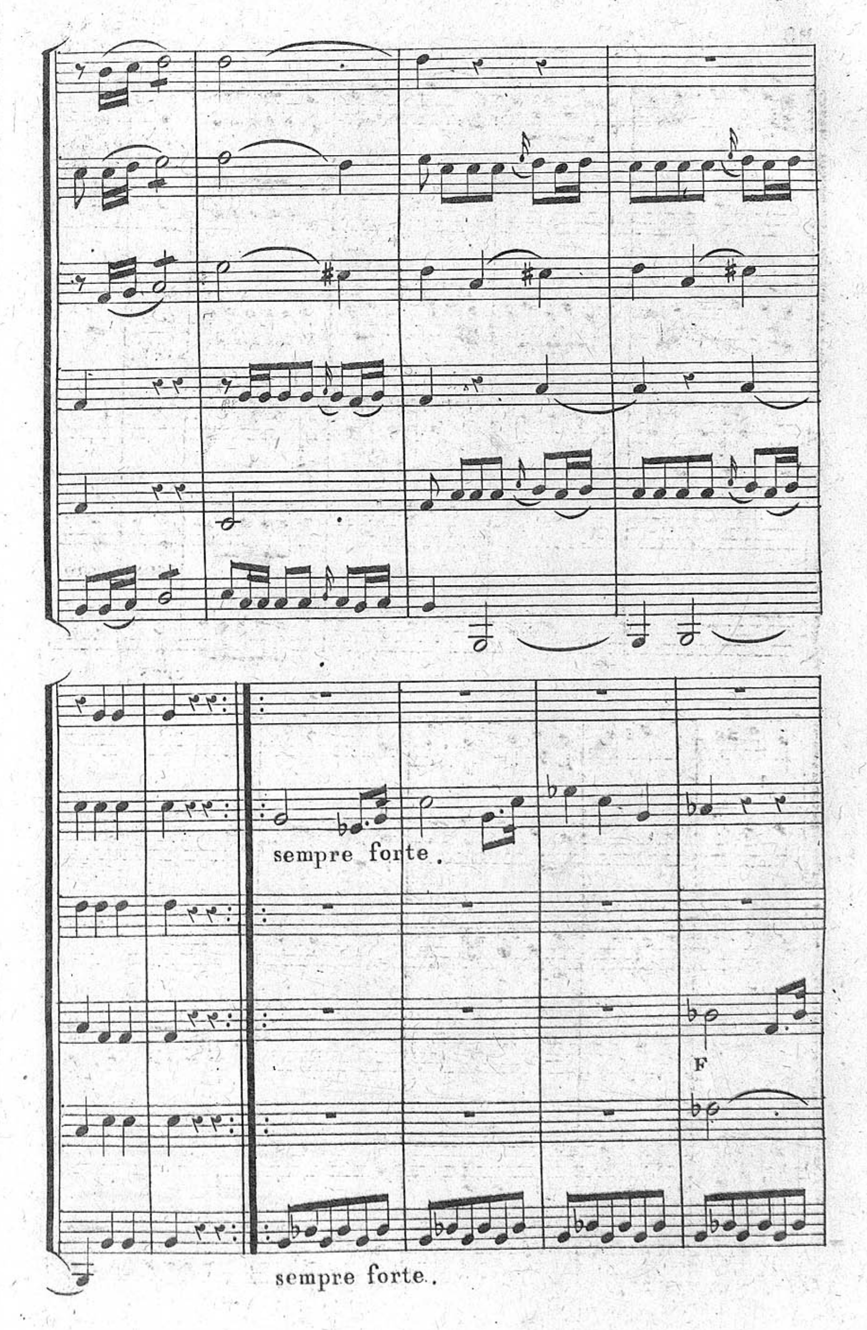
SEXTUOR N.° 2.
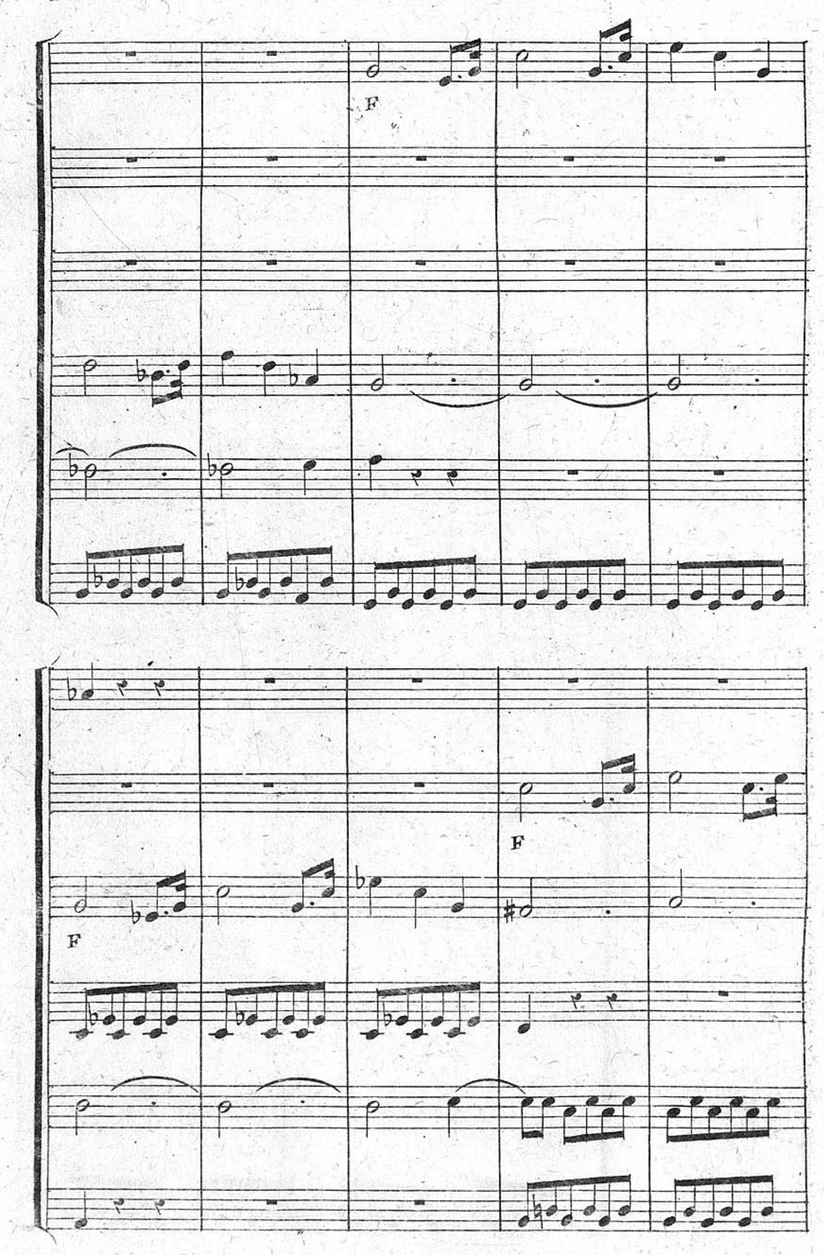
Minuetto.
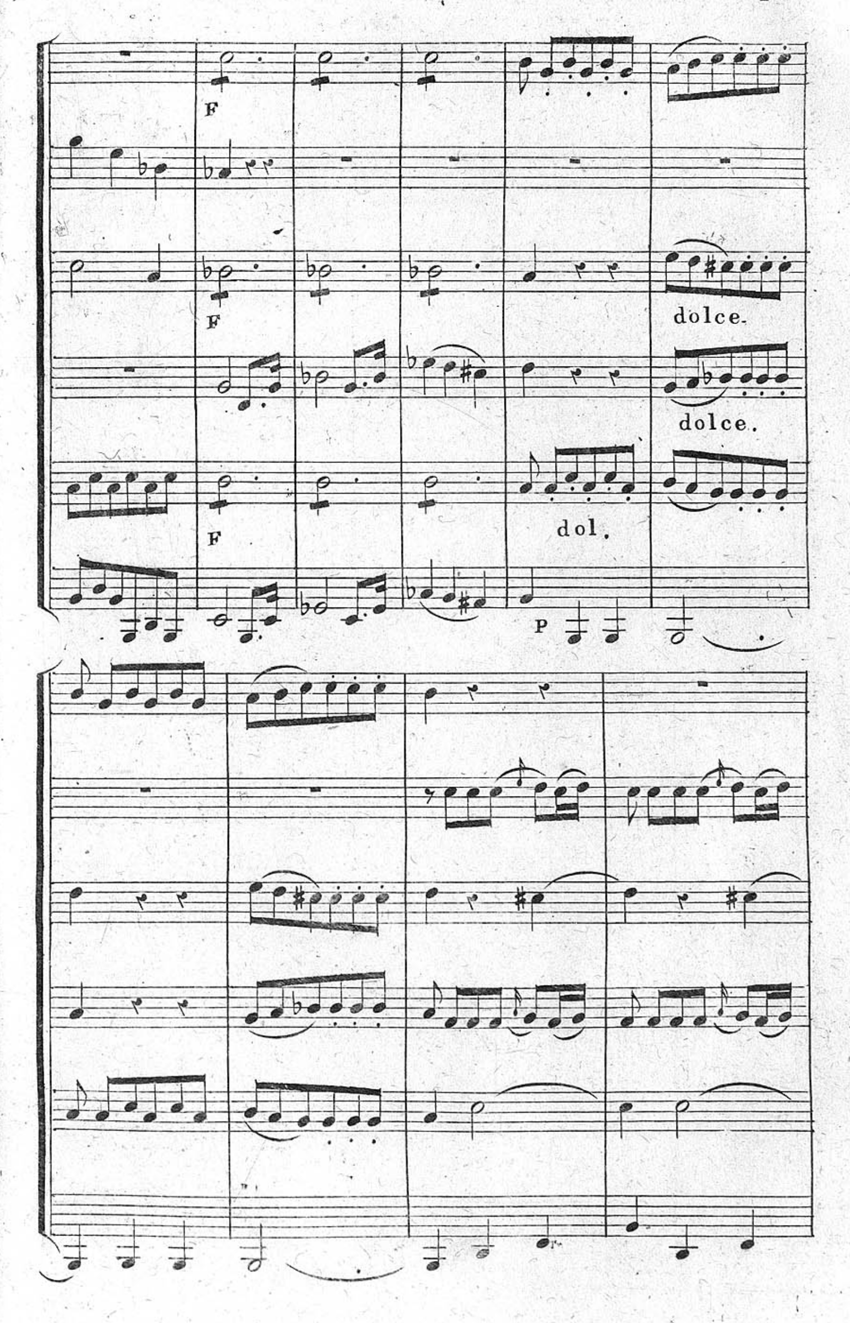
♩ 152 du mét.
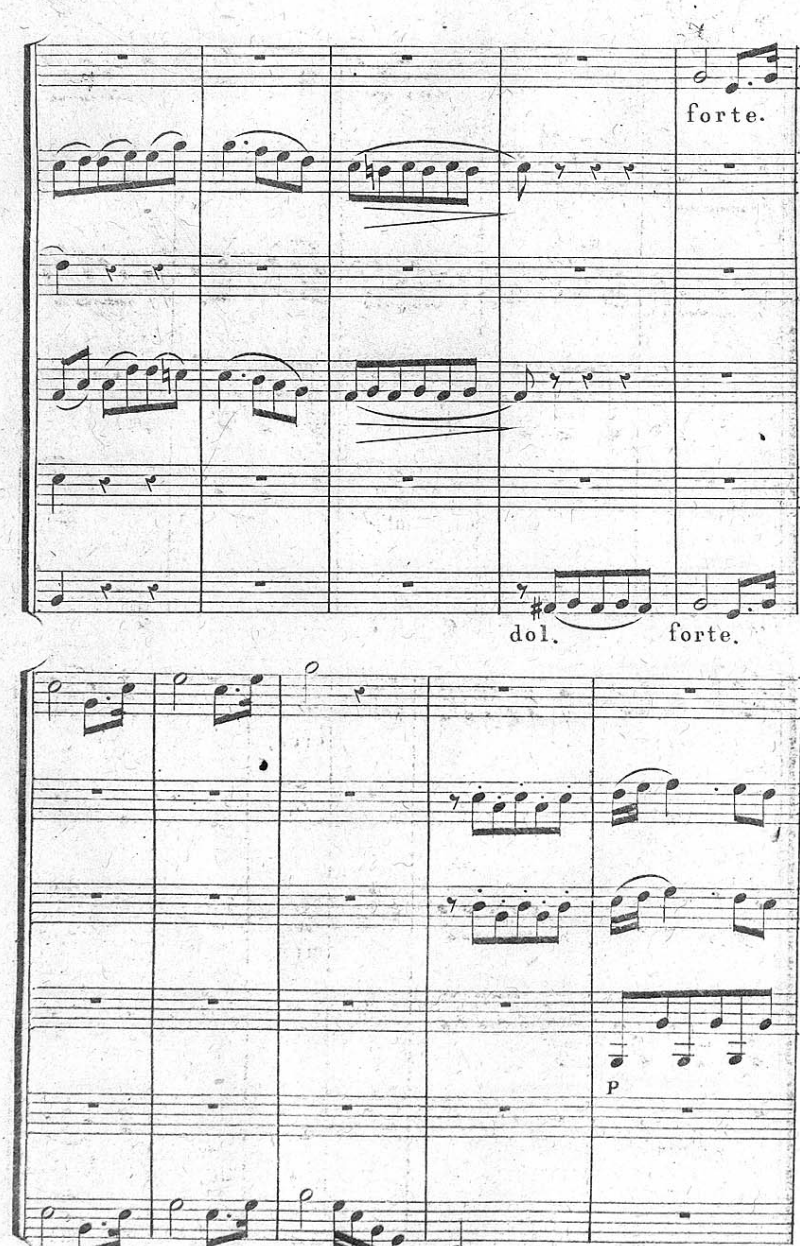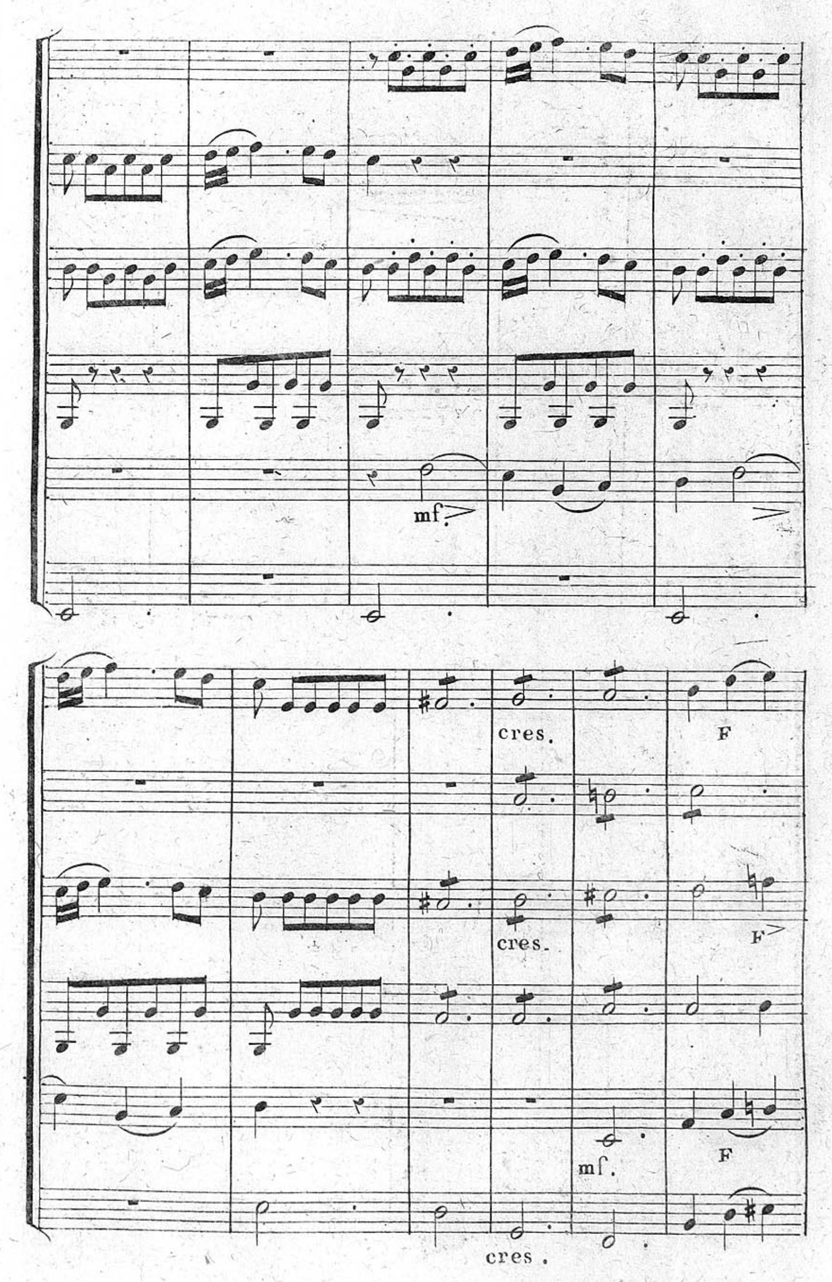



crescendo.
cres.
crescendo.
cres.
tr
tr
F
F
F
F
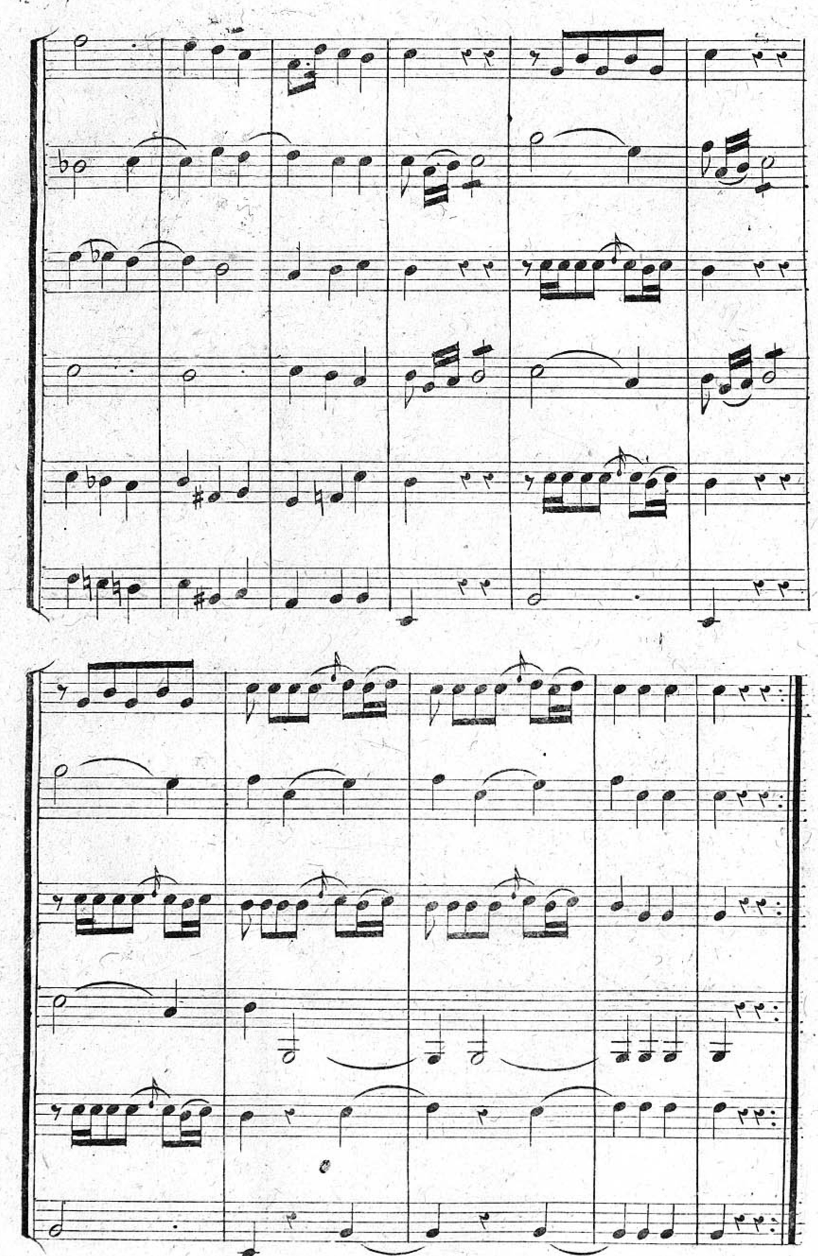

sempre forte.
F
sempre forte.
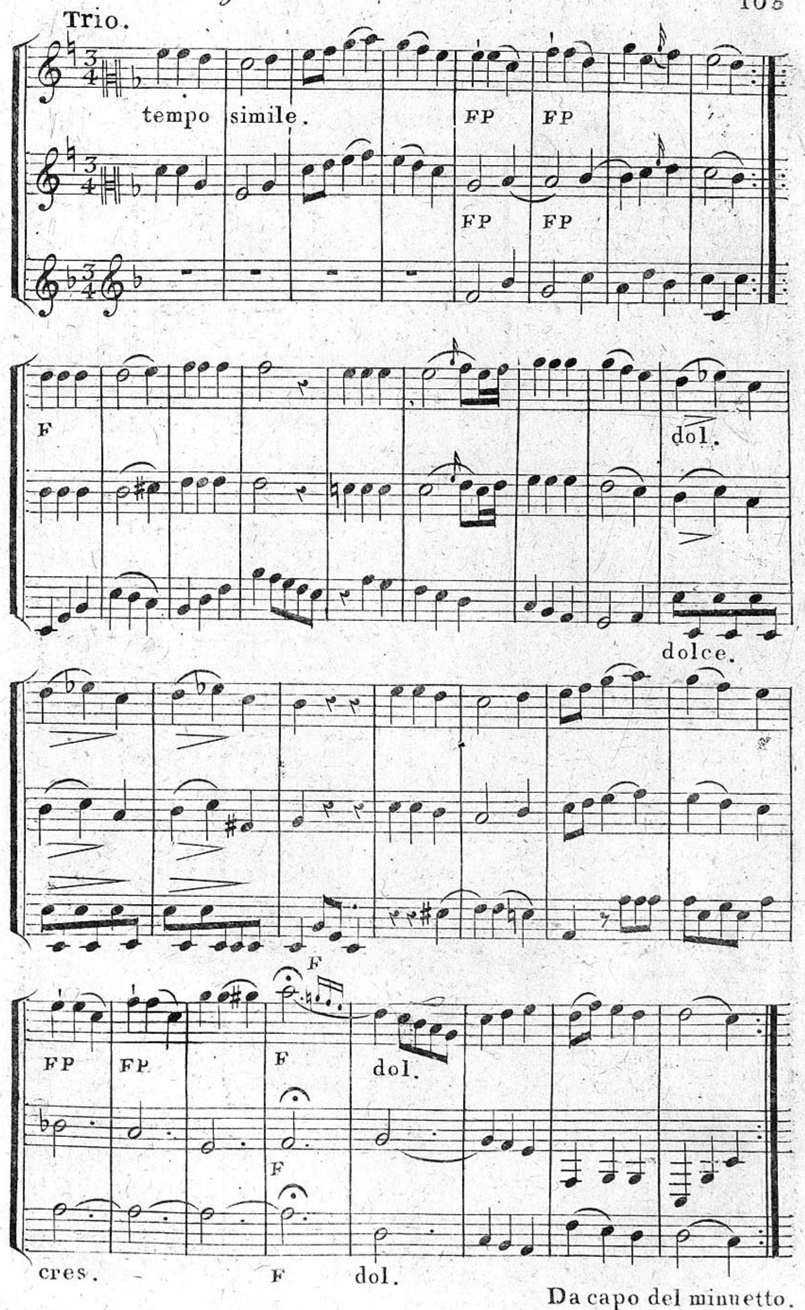

F
F
F


F
F
dolce.
dolce.
F
dol.
p


forte.
dol.
forte.
P
FP


mf.
cres.
F
cres.
F
mf.
F
cres.
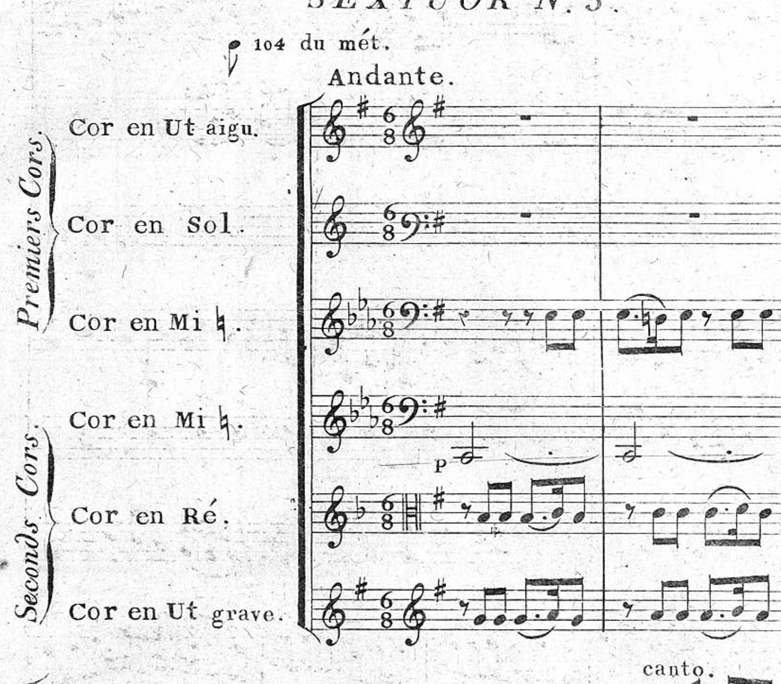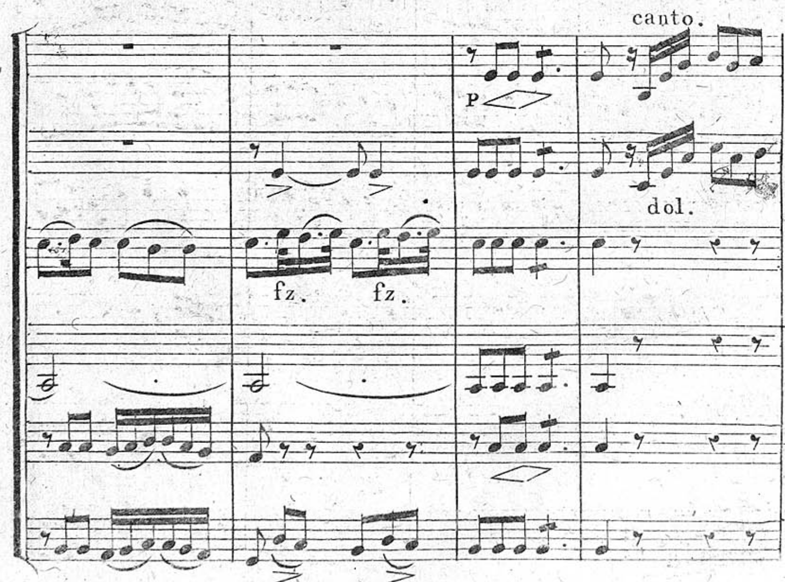



Trio.
tempo simile.
FP
FP
FP
FP
F
dol.
dolce.
FP
FP
F
F
dol.
F
cres.
F
dol.
Da capo del minuetto.
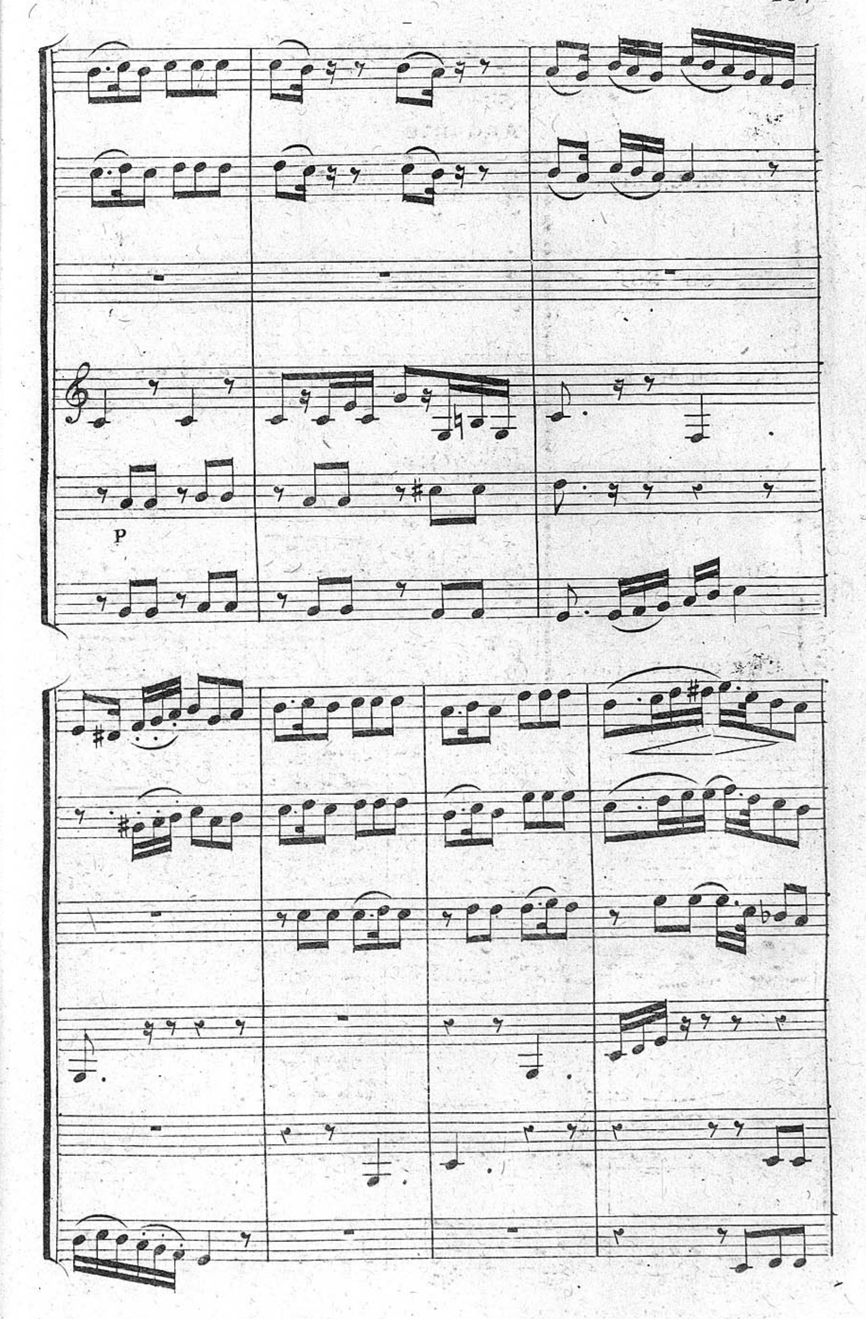
SEXTUOR N.° 3.
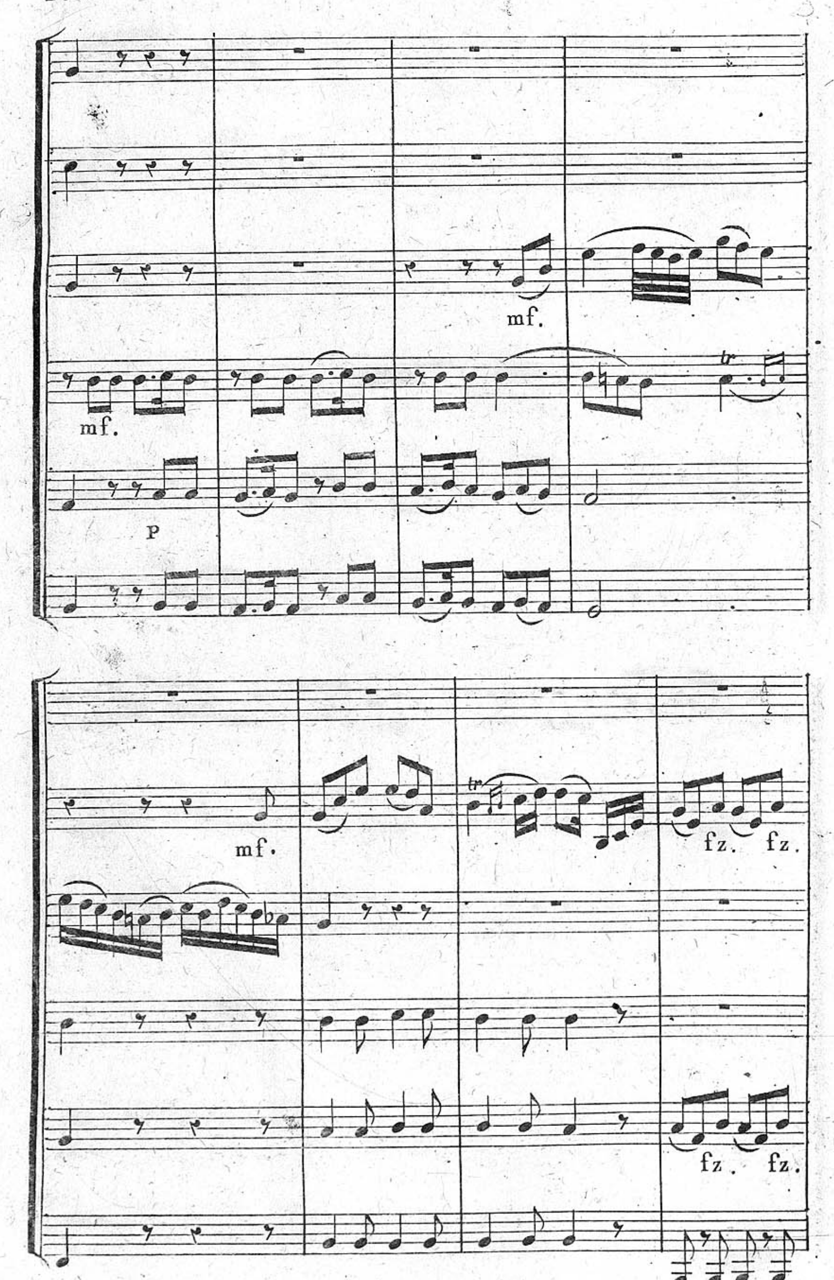
♩ 104 du mét.
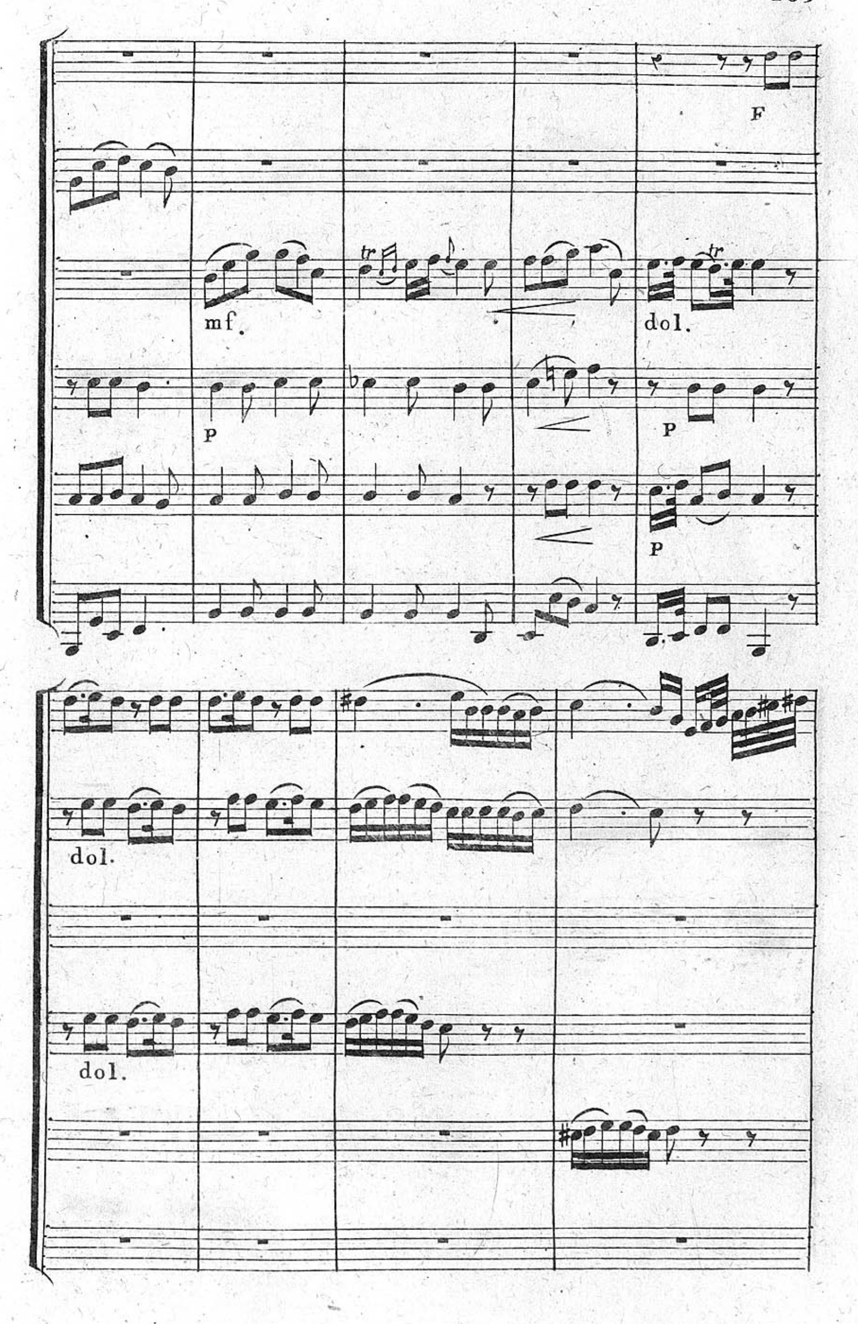
Andante.
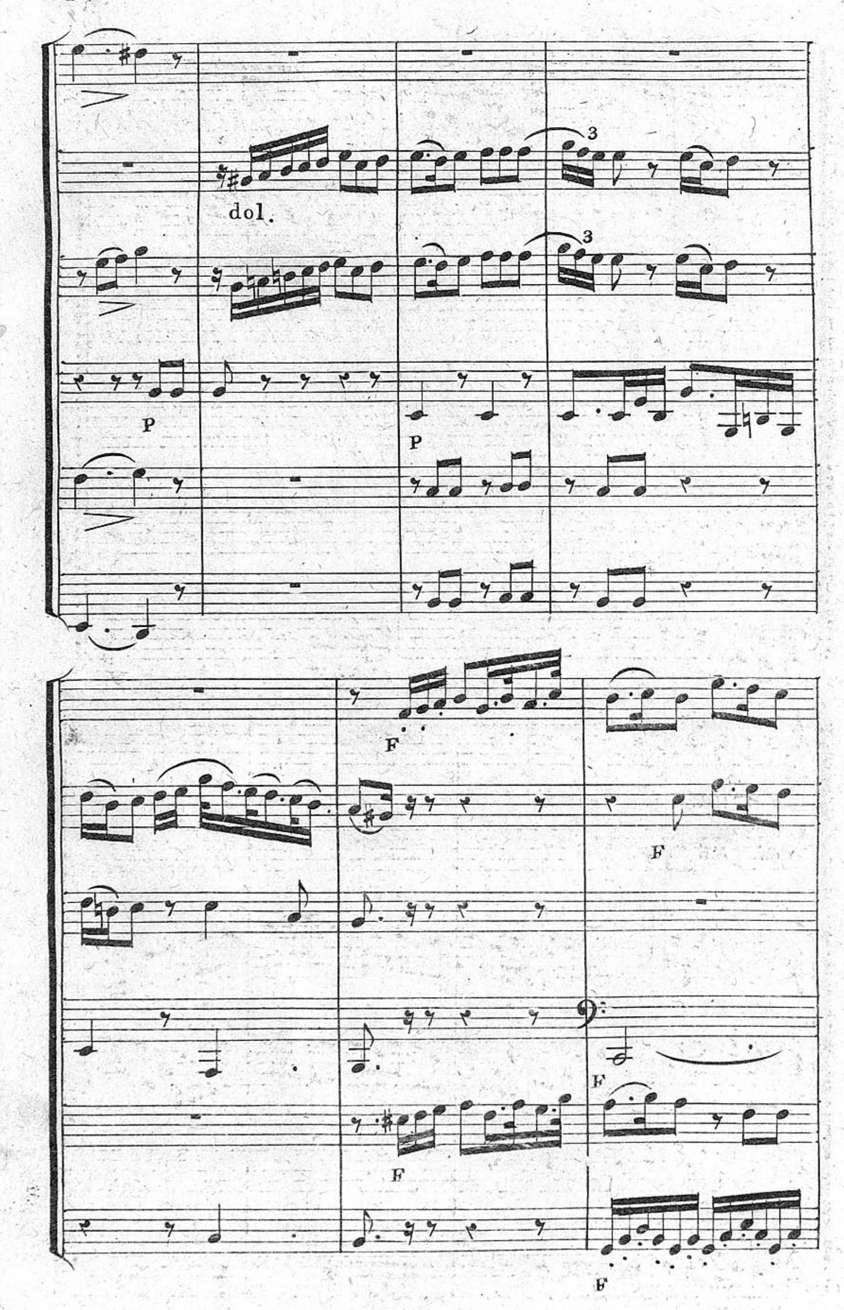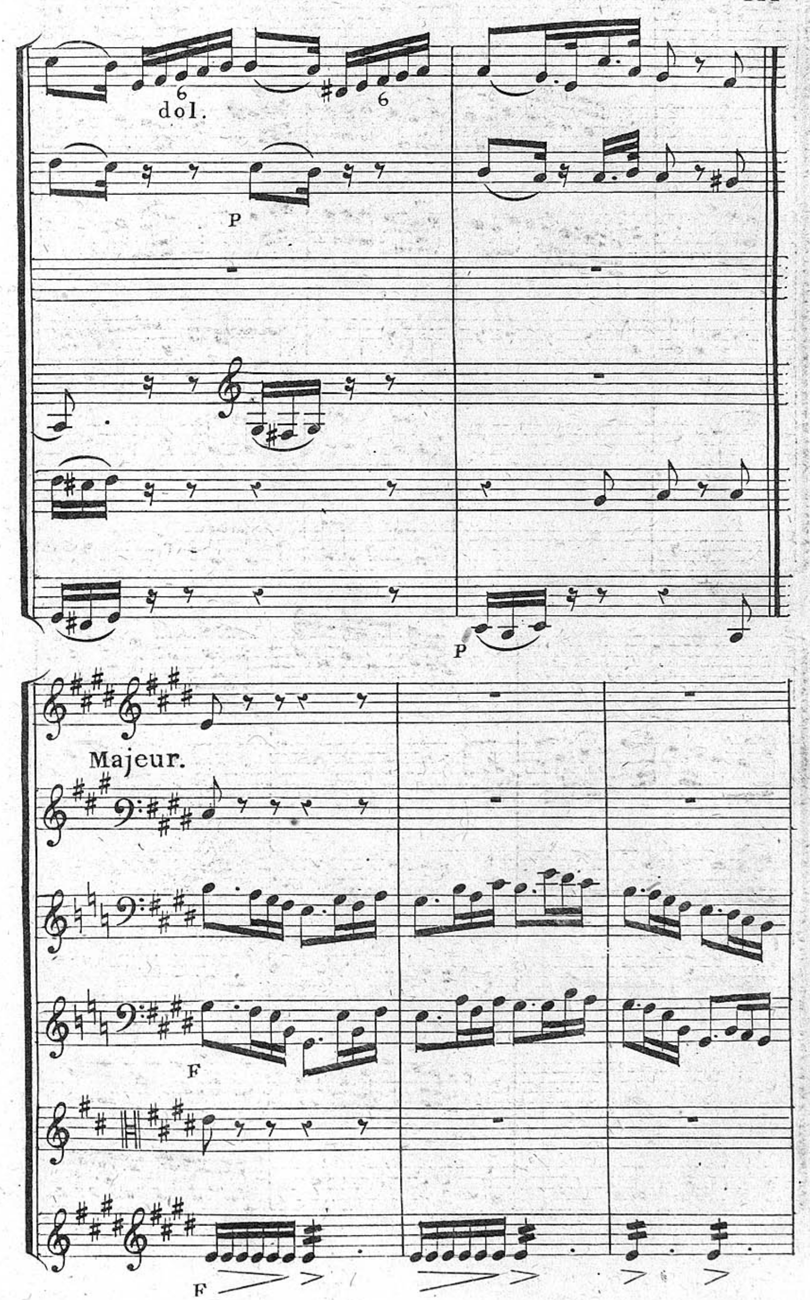





p
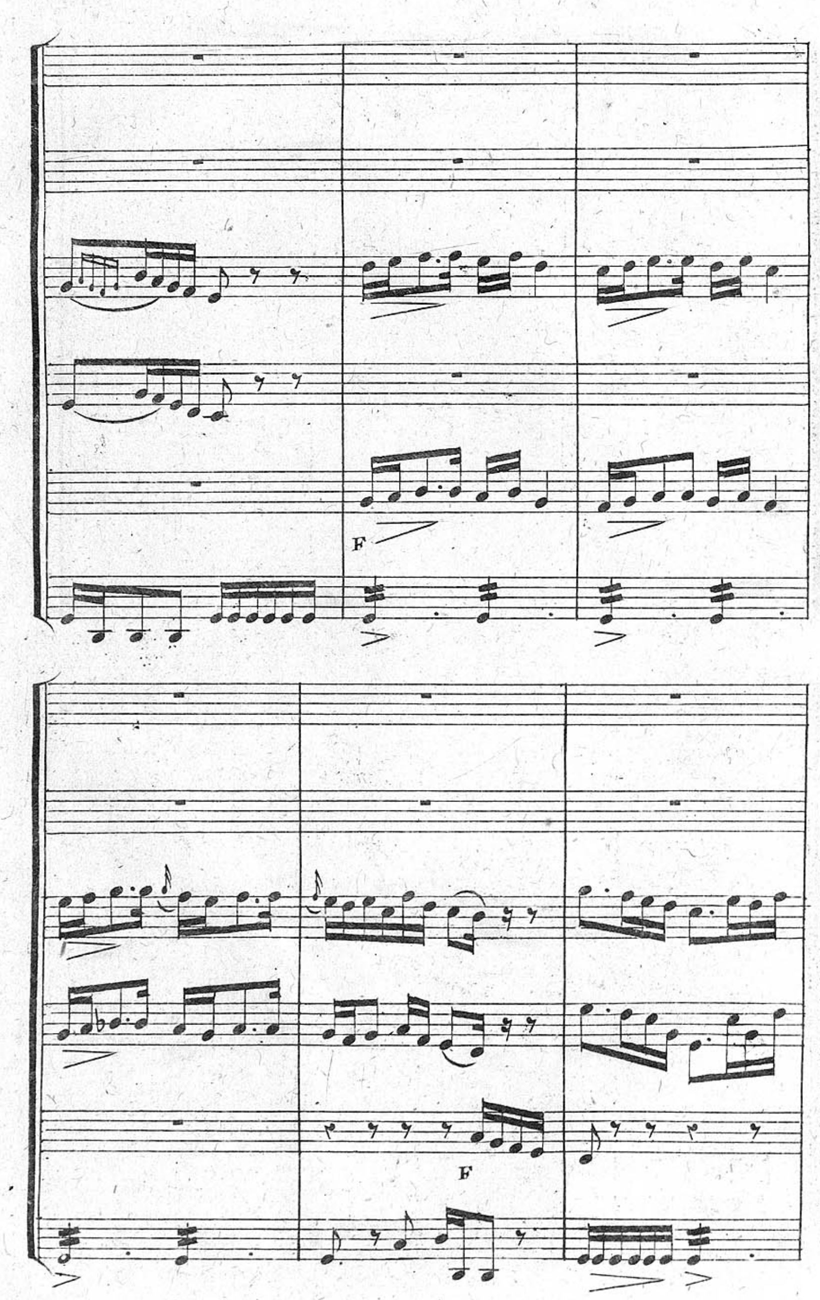

mf.
mf.
p
mf.
fz. fz.
fz. fz.
p
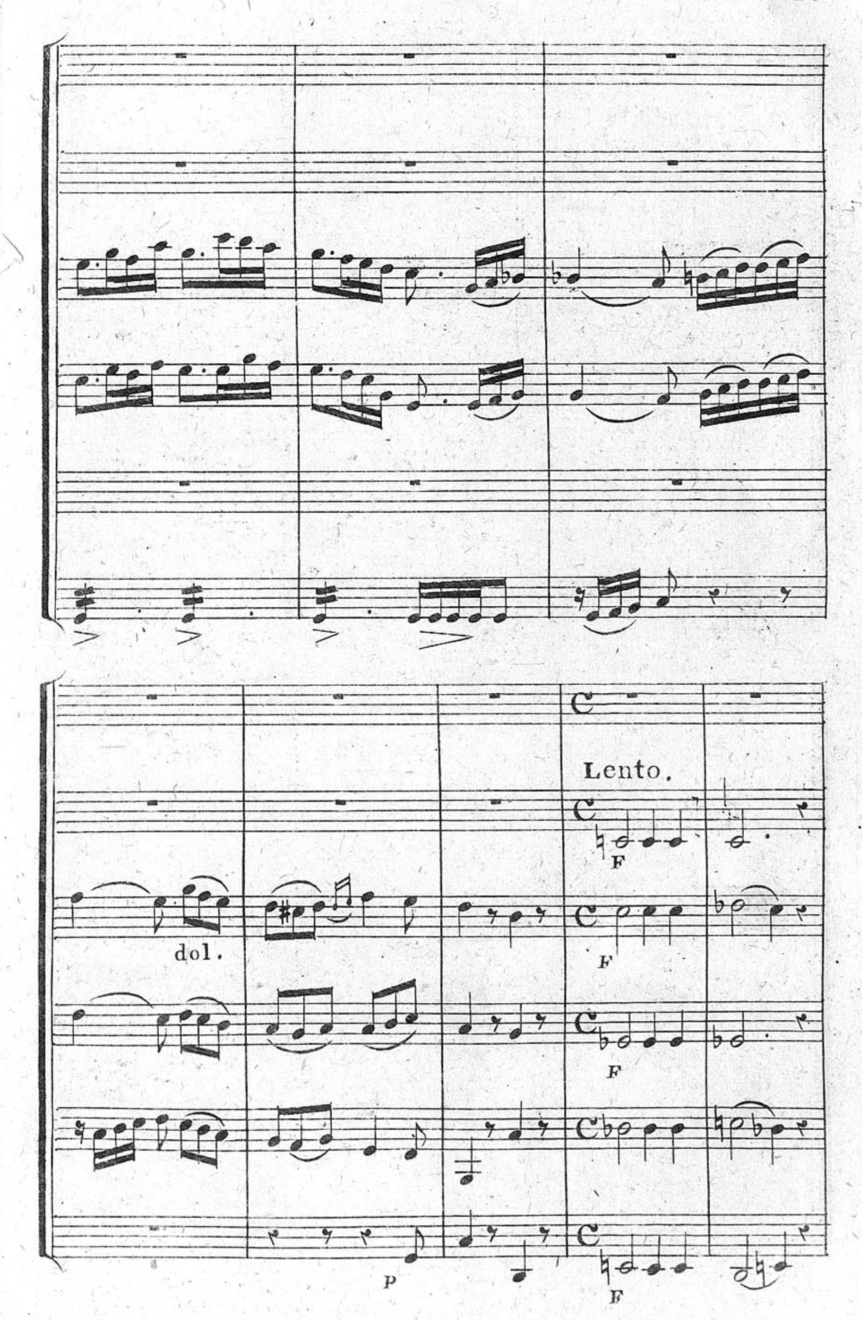

F
mf.
dol.
p
p
p
dol.
dol.
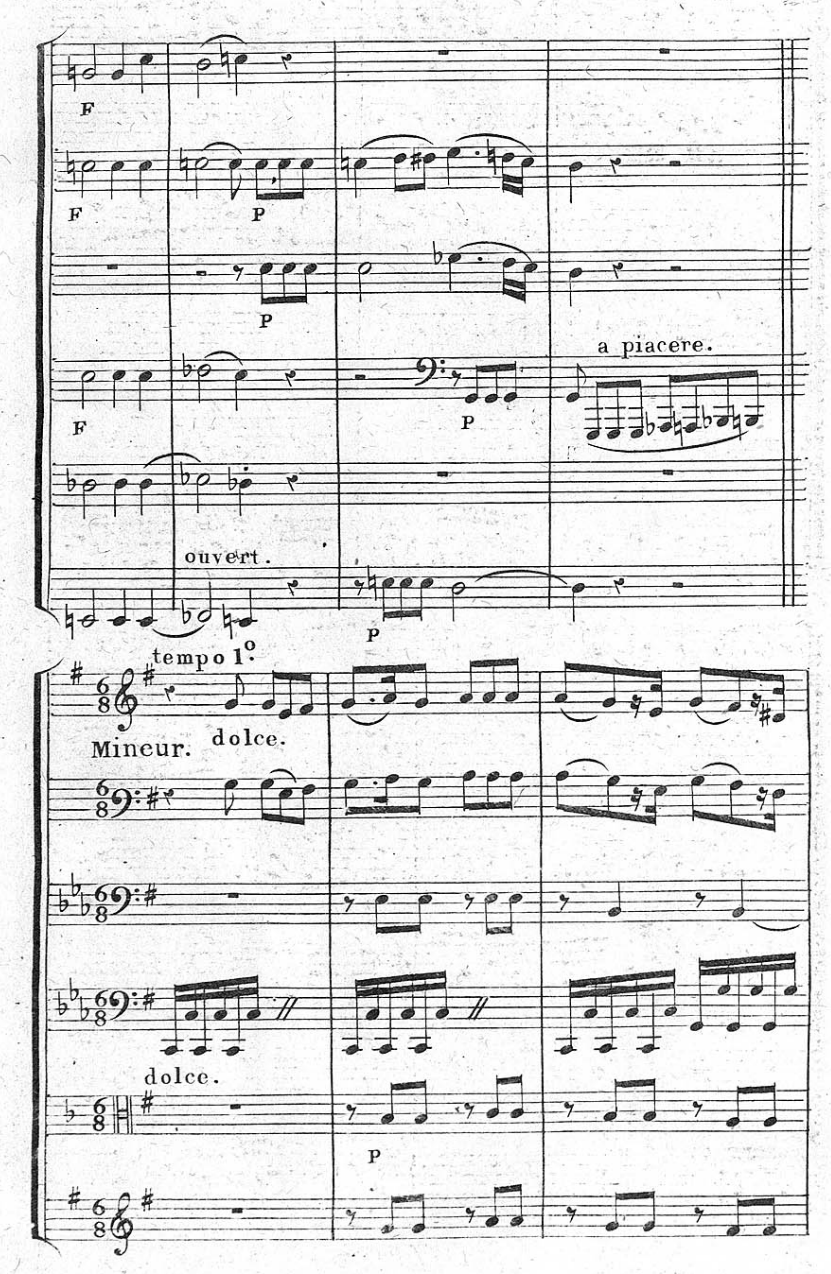

dol.
P
P
F
F
F
F
F
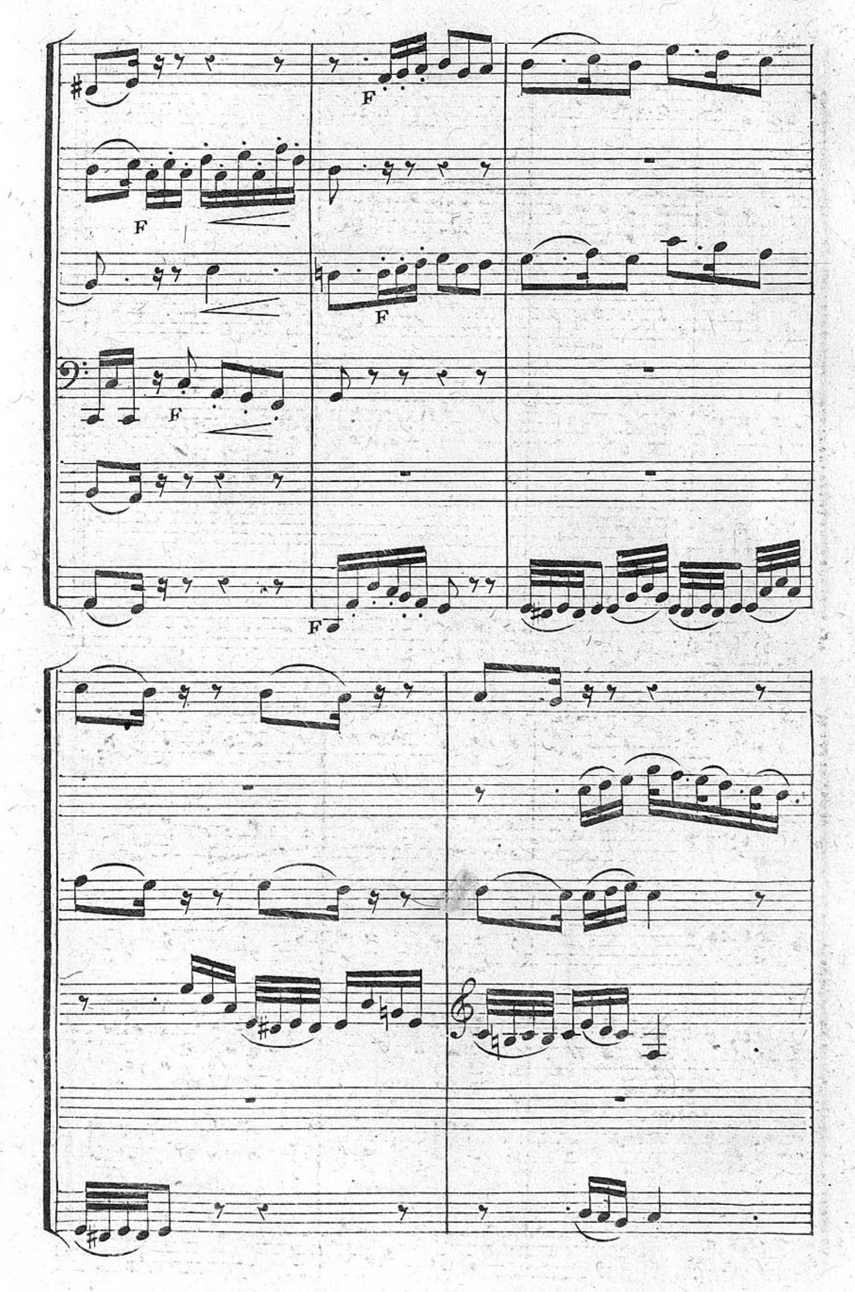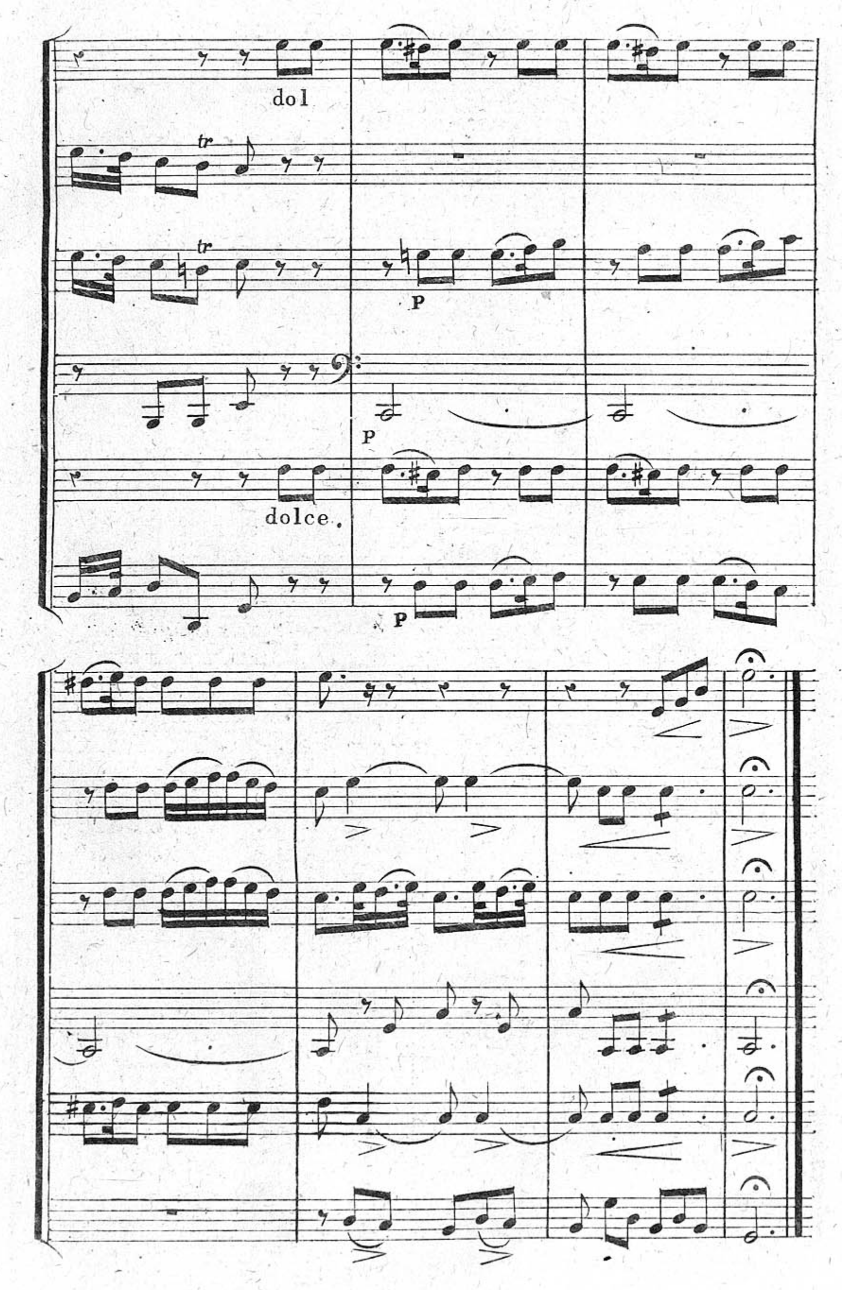


dol.
P
P
Majeur.
F
F


F
F
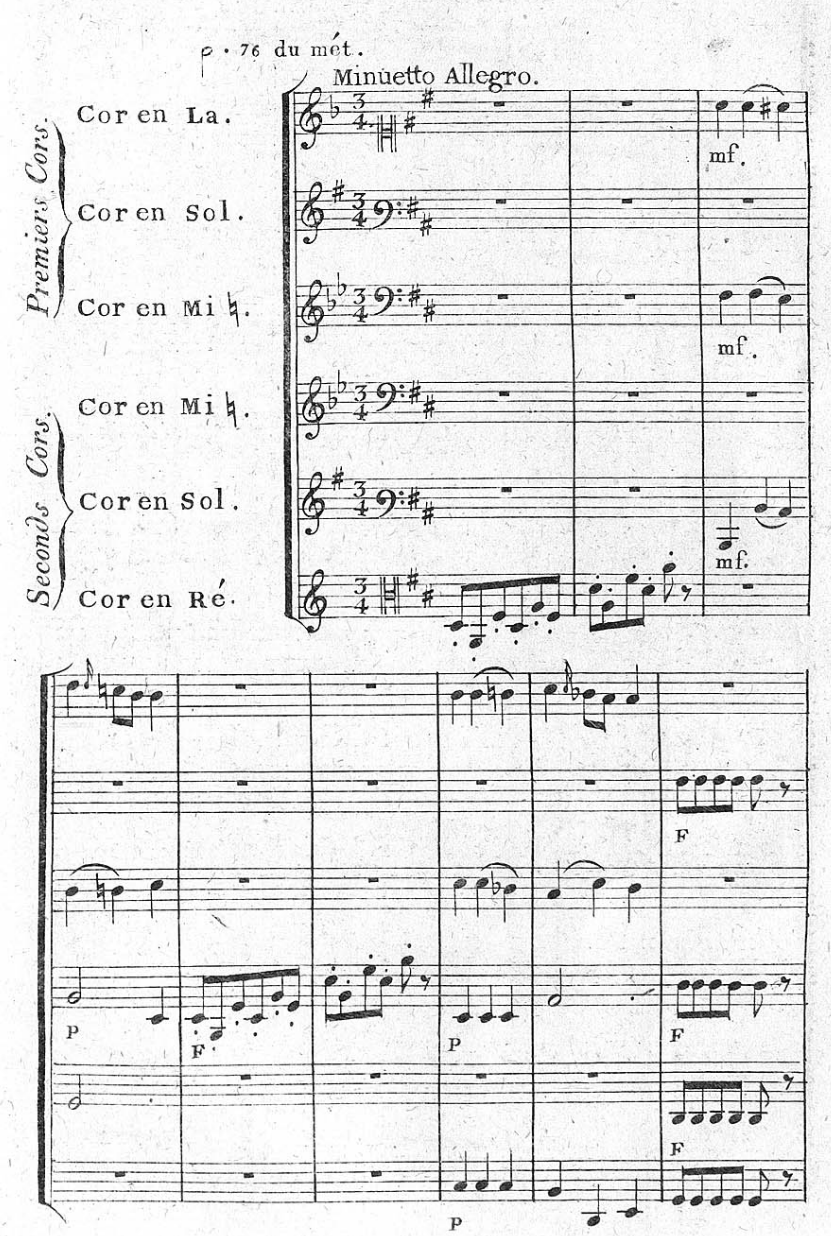

dol.
p
Lento.
F
F
F
F


F
F
P
P
F
a piacere.
P
ouvert.
P
tempo 1o.
Mineur.
dolce.
dolce.
P
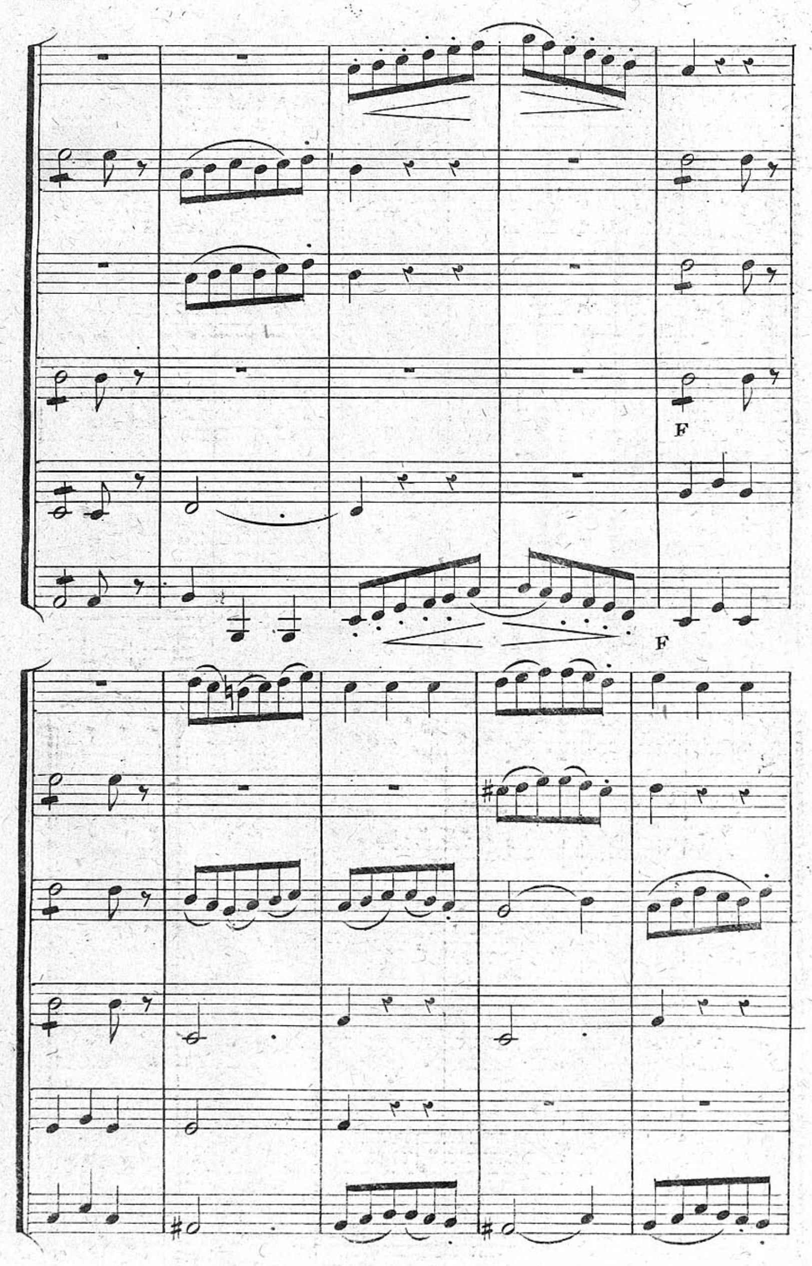

F
F
F
F
F
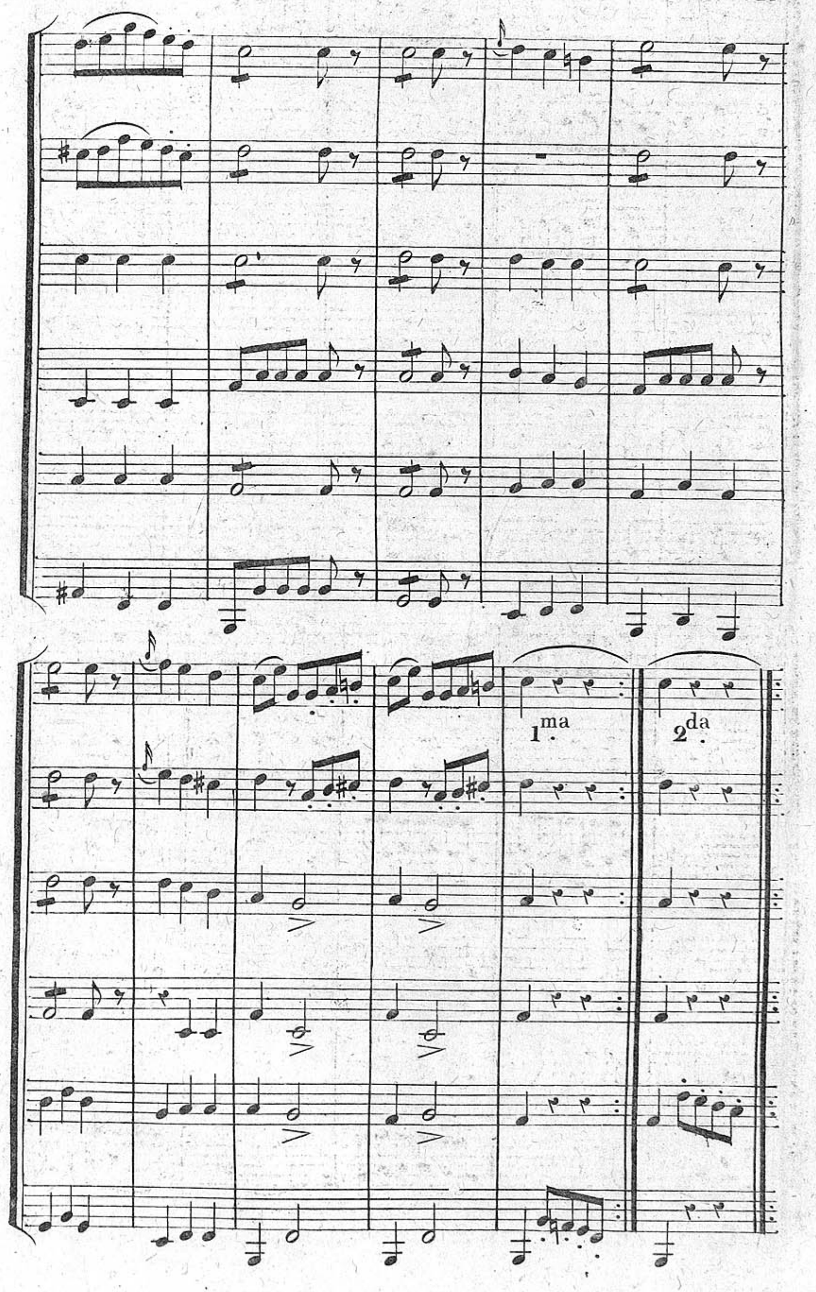

dol
tr
tr
P
P
dolce.
P
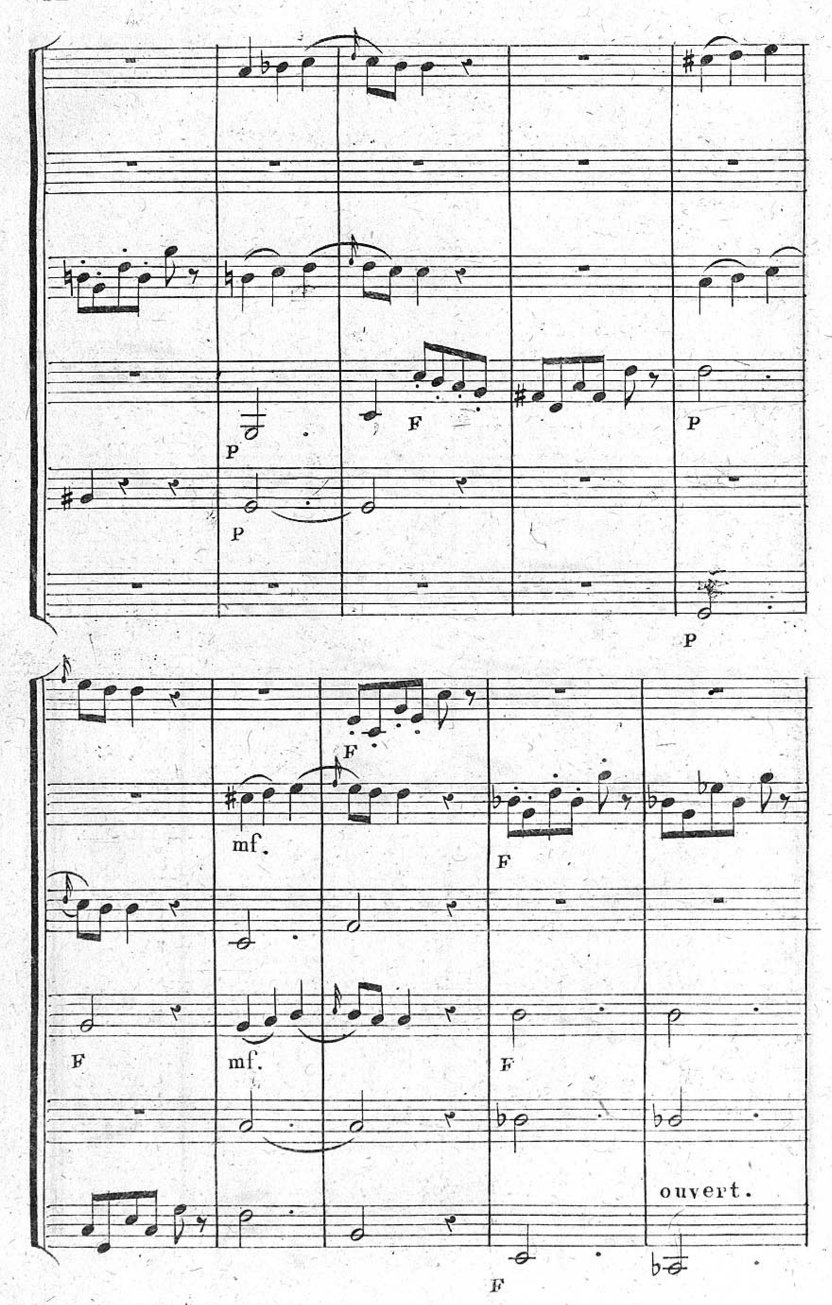
SEXTUOR N°. 4.
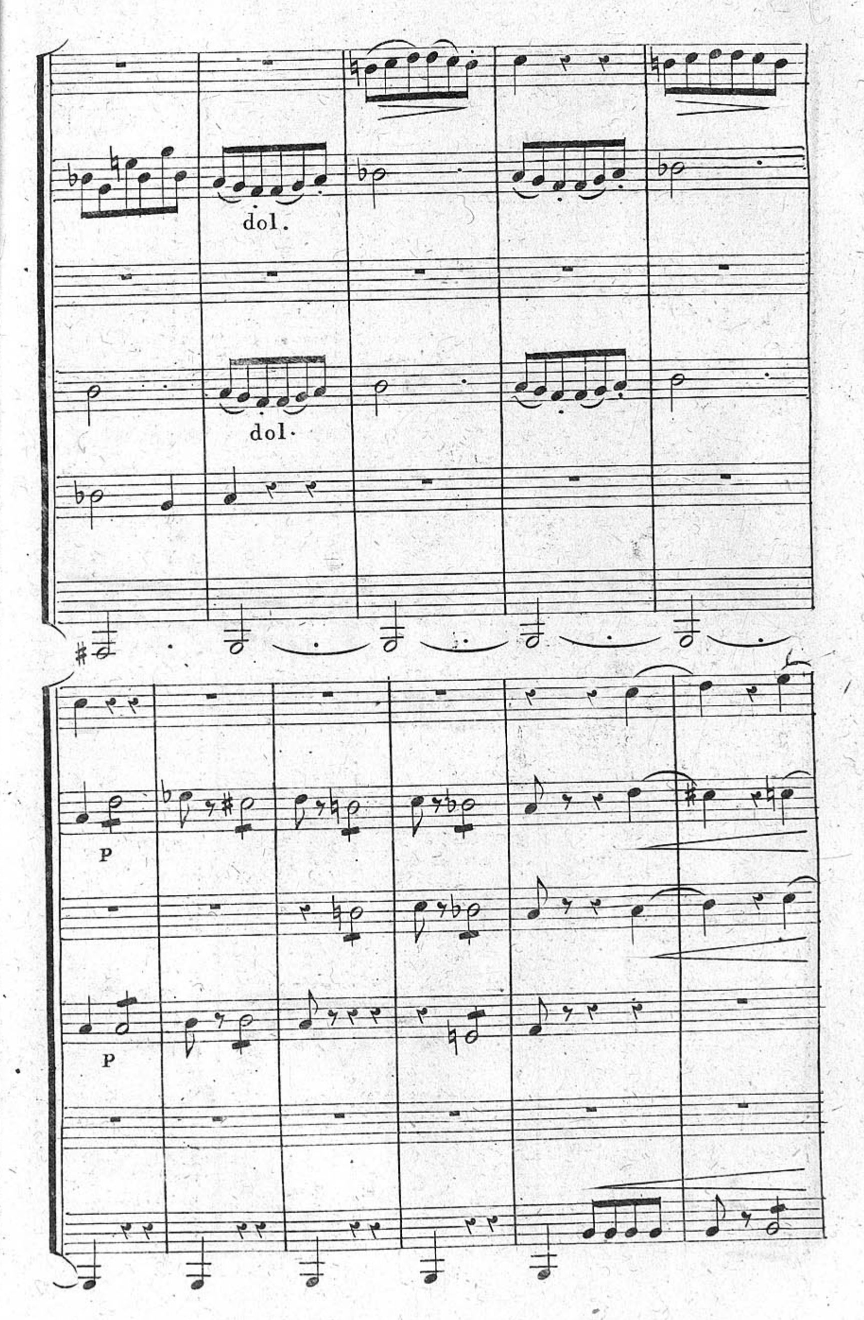


♩ · 76 du mét.
Minuetto Allegro.
Premiers Cors.
Cor en La.
Cor en Sol.
Cor en Mi ♮.
Seconds Cors.
Cor en Mi ♮.
Cor en Sol.
Cor en Ré.
mf.
mf.
mf.
F
P
F
P
F
F
P
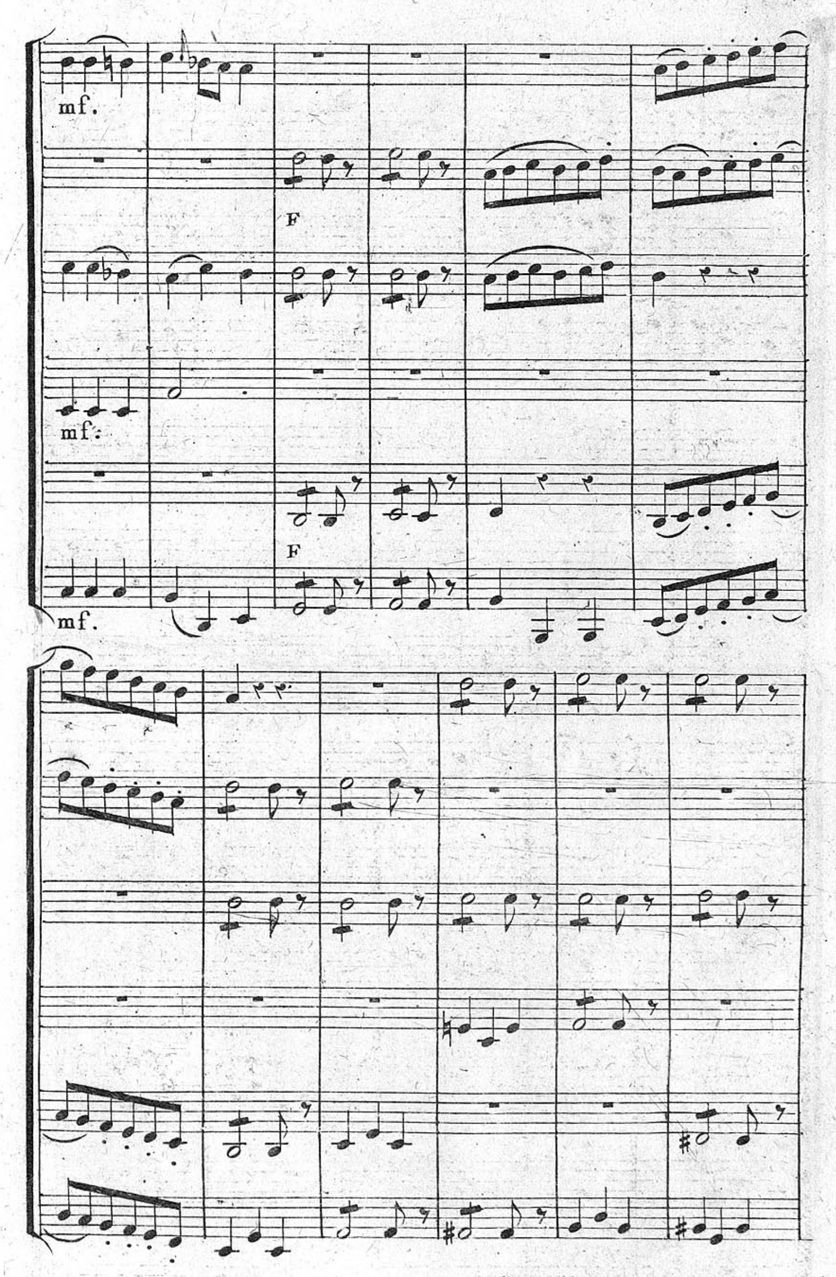

F
F
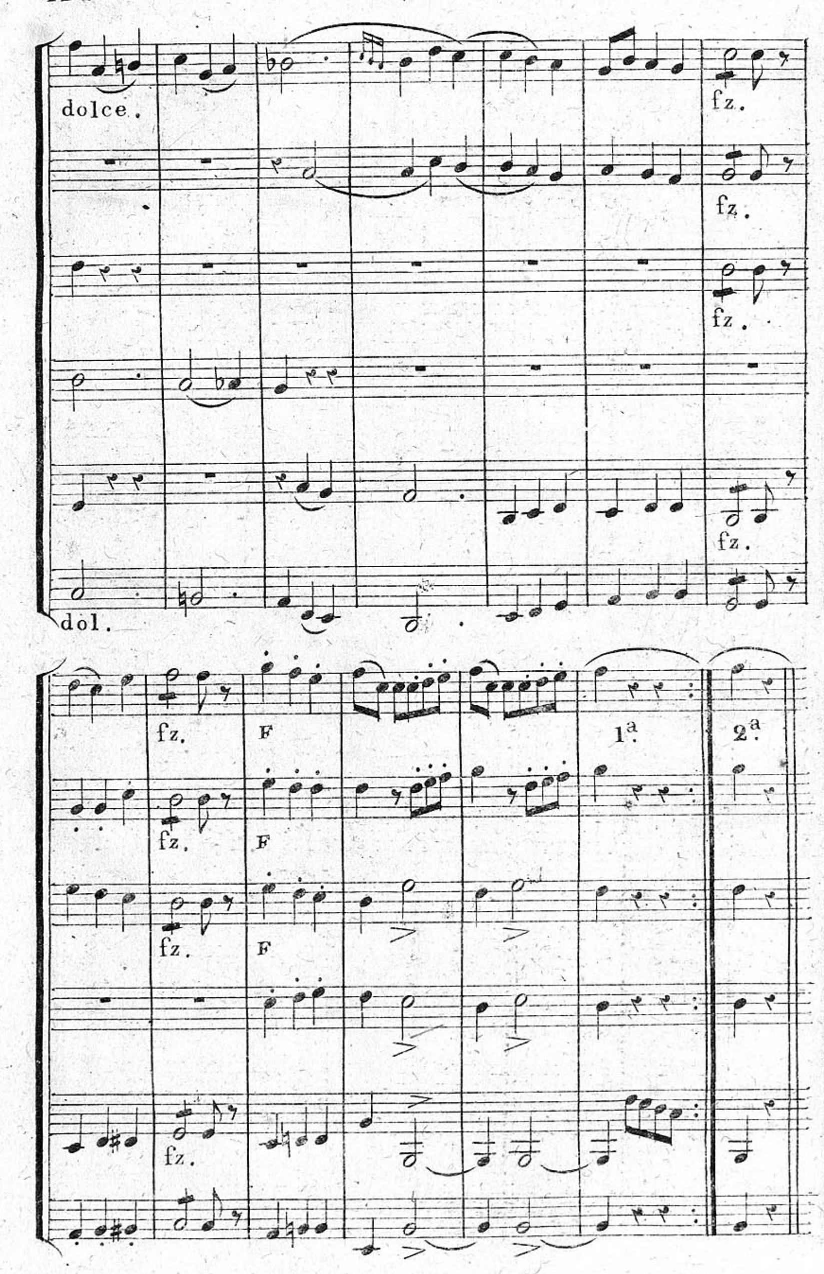

1ma.
2da.


P
F
P
P
P
F
mf.
F
F
mf.
F
ouvert.
F


dol.
dol.
p
p

F
F
F
F
F
PP
F
mf.
mf.
dol.
F
mf.


mf.
F
mf.
F
mf.


dolce.
fz.
fz.
fz.
fz.
dol.
fz.
F
1a.
2a.
fz.
F
fz.
F
fz.

Cor en La tacet.

Trio.. dol. legato.
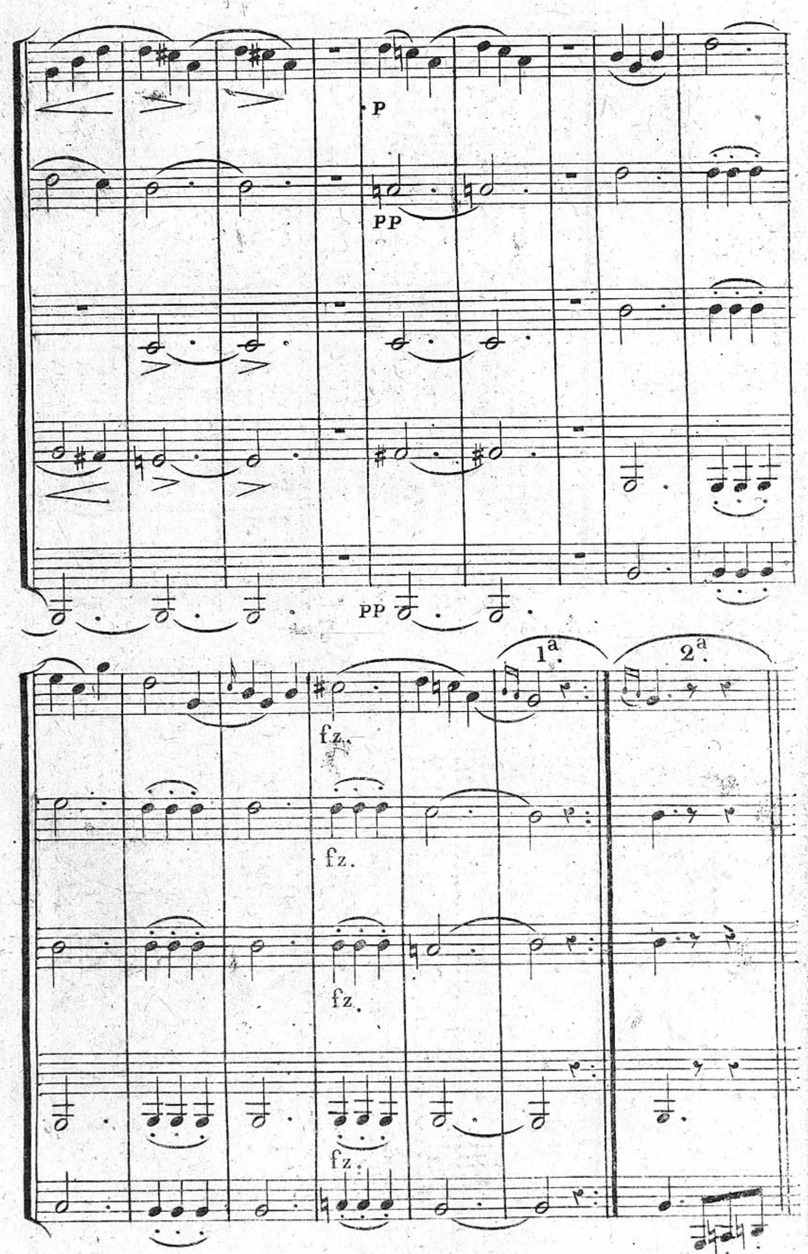
PP

PP

PP
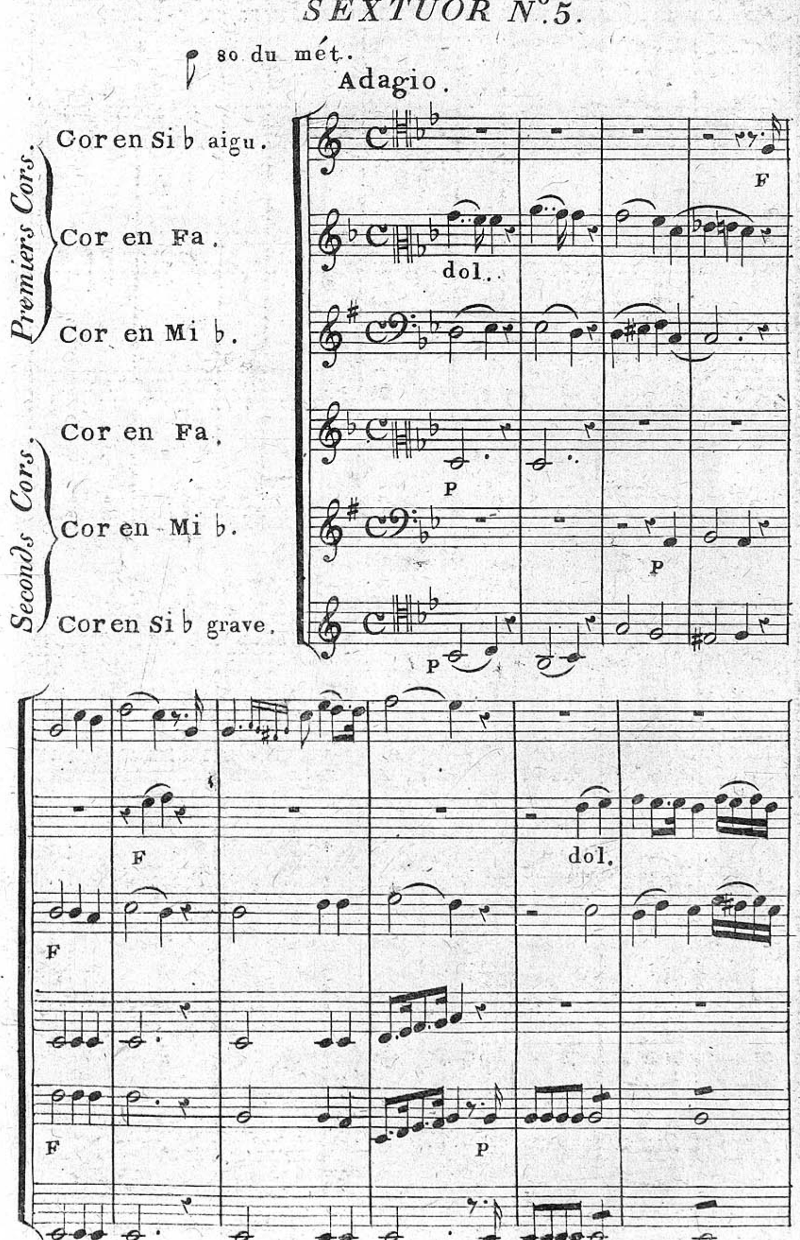
PP
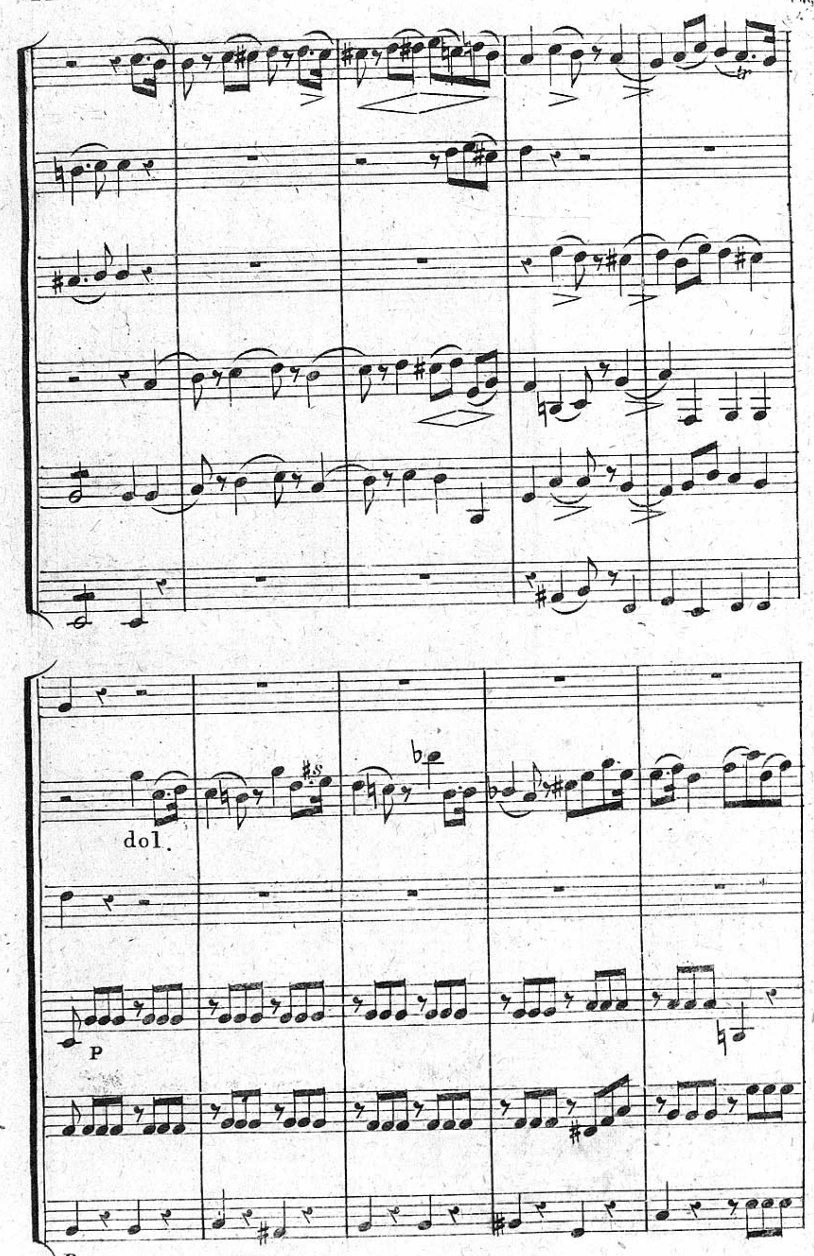
1a. 2a.
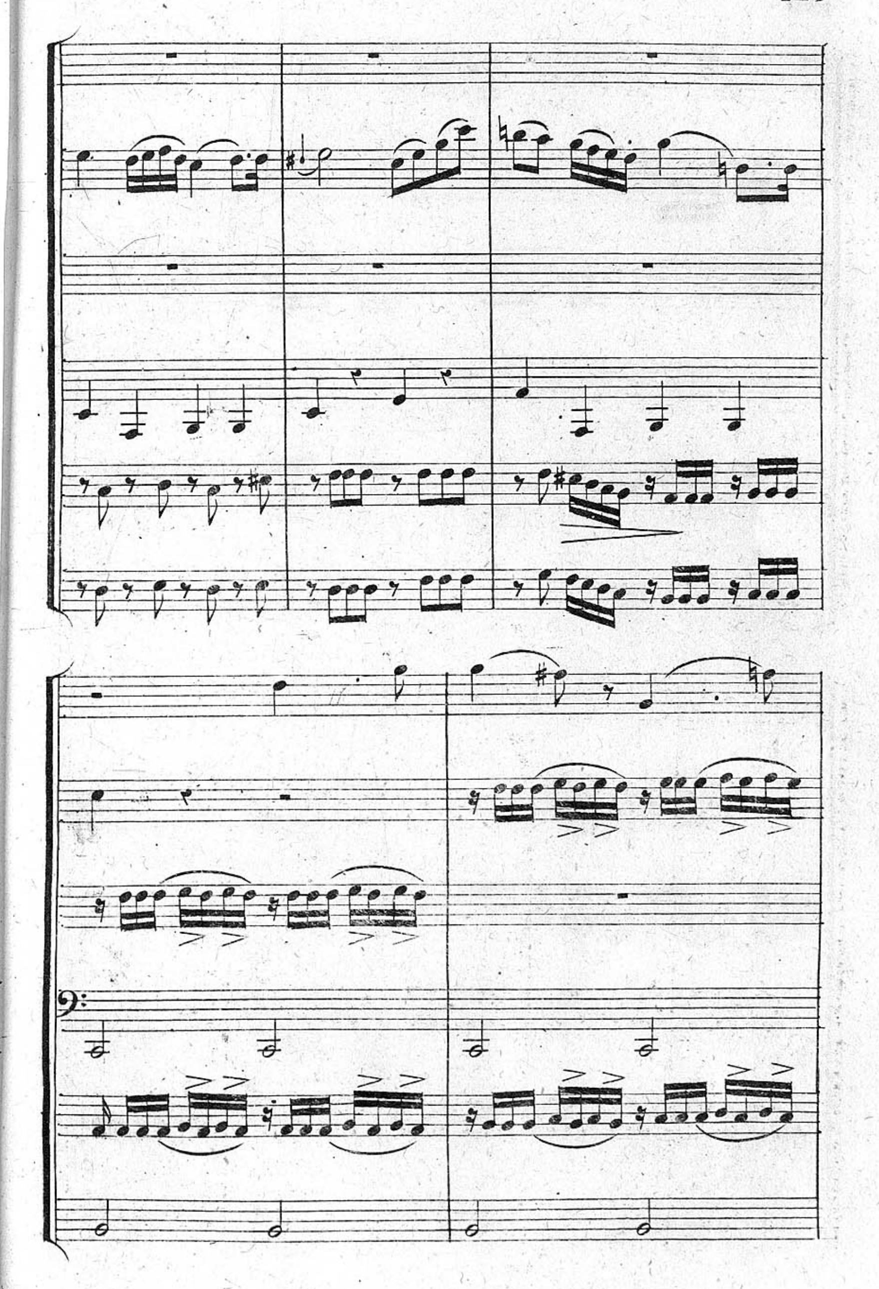


Da capo del minuetto.
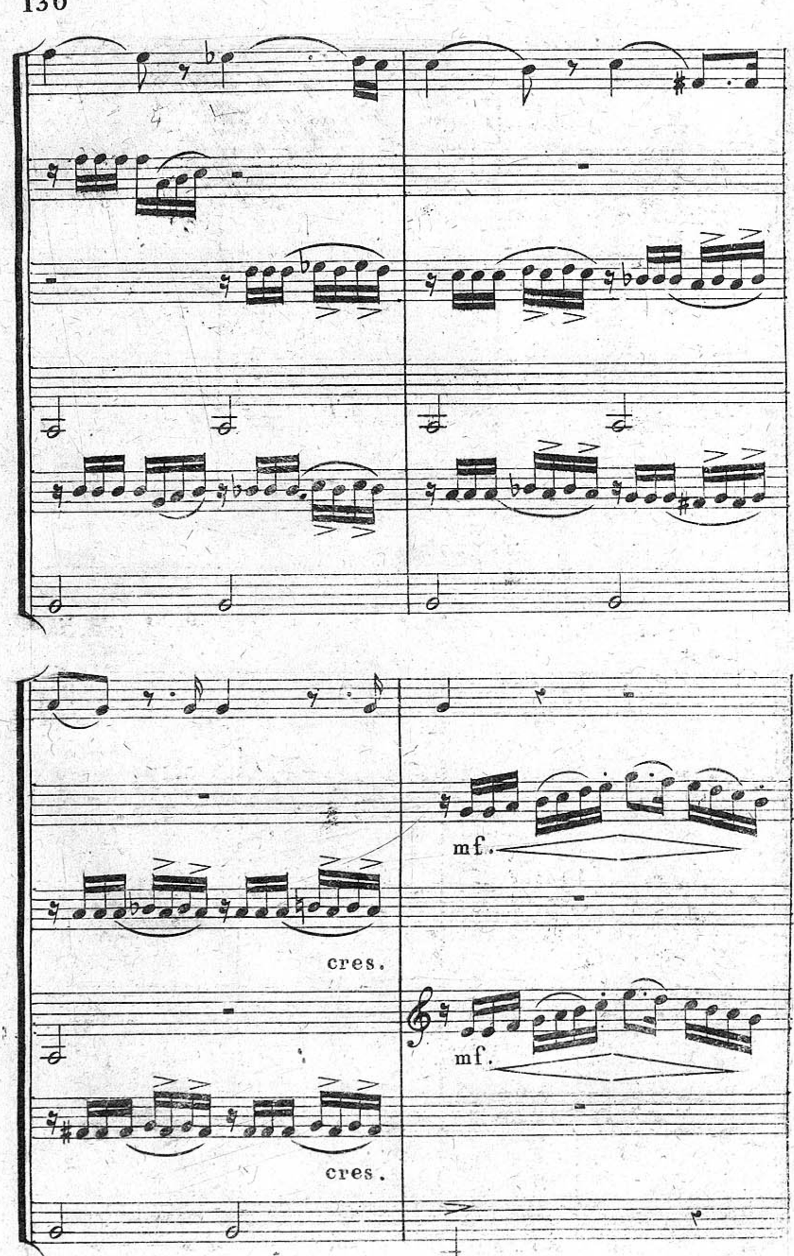
SEXTUOR N°.5.
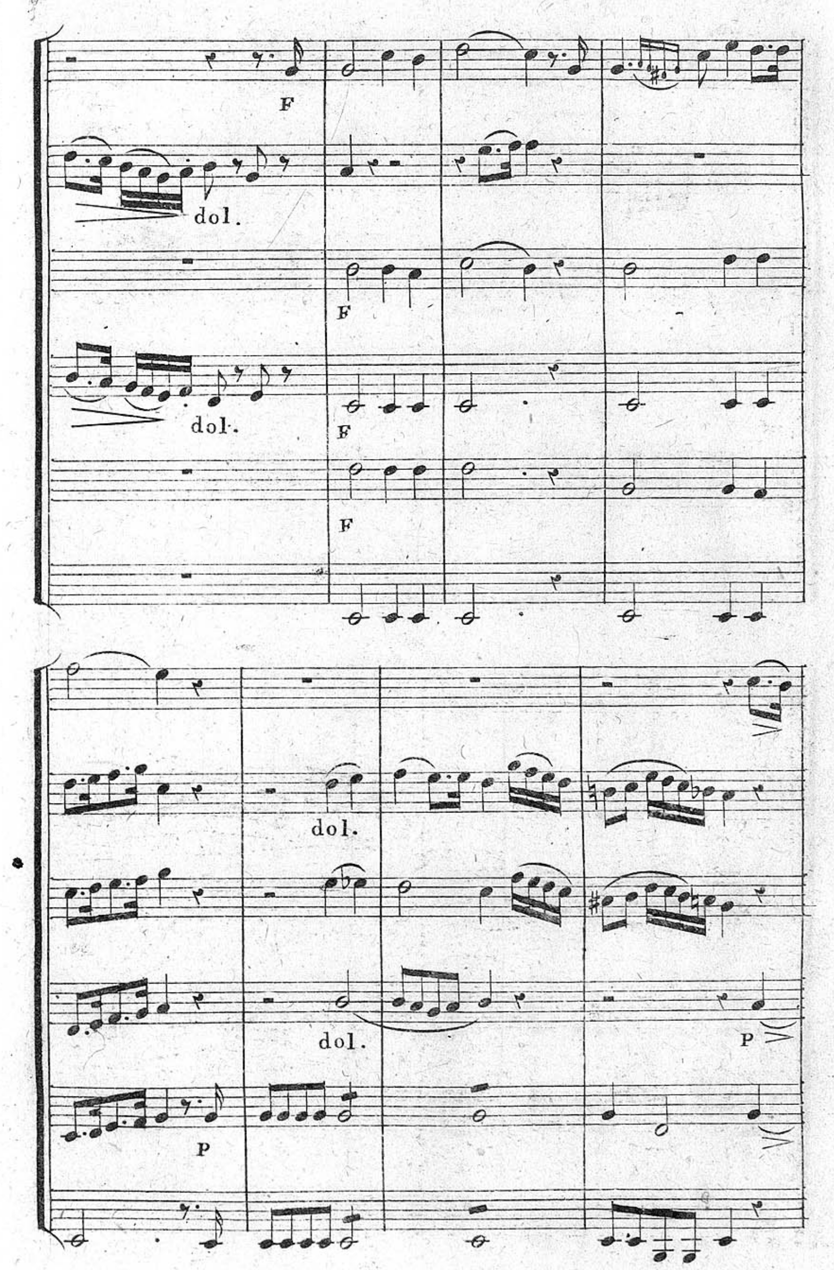

80 du mét.
Adagio.
Premiers Cors.
Cor en Si ♭ aigu.
Cor en Fa.
Cor en Mi ♭.
Seconds Cors.
Cor en Fa.
Cor en Mi ♭.
Cor en Si ♭ grave.
F
dol.
P
P
P
F
dol.
F
F
P
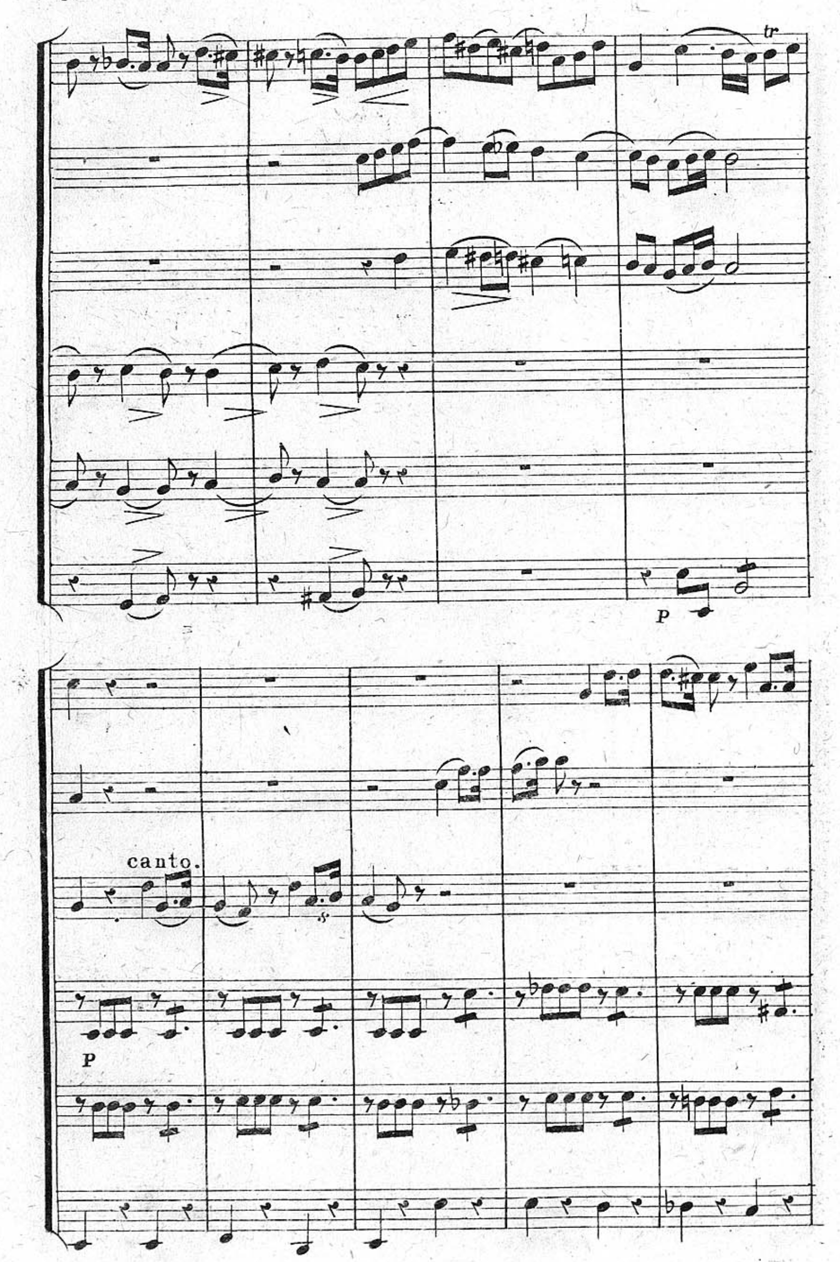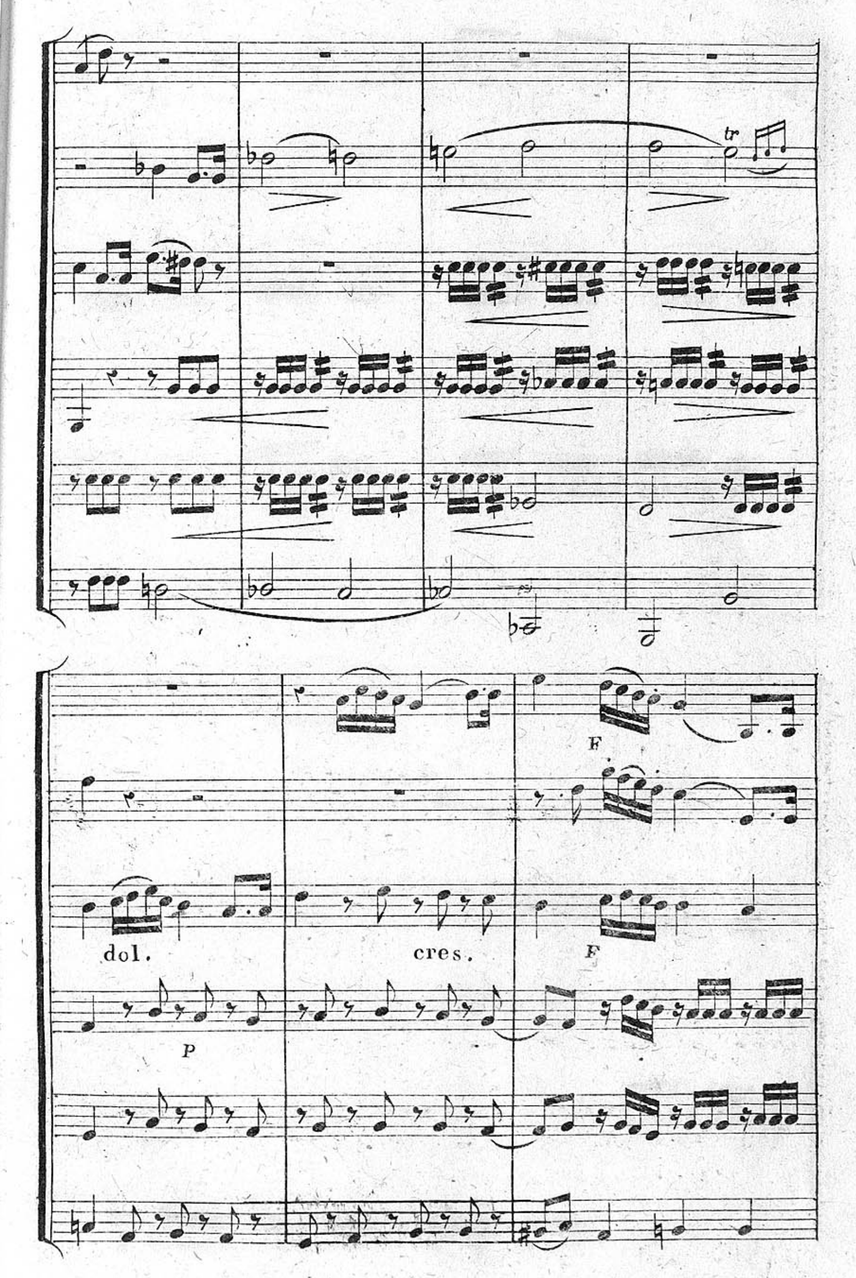


dol.
P
P
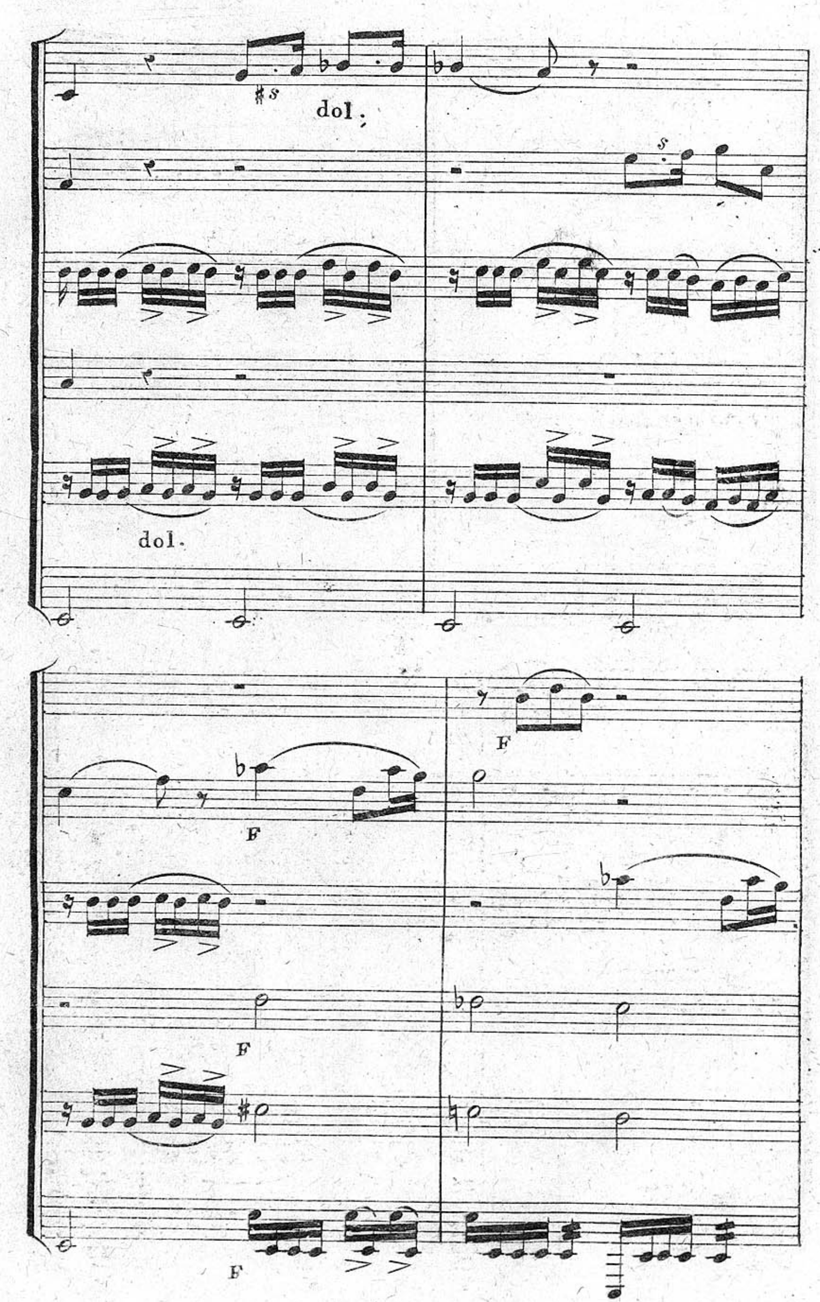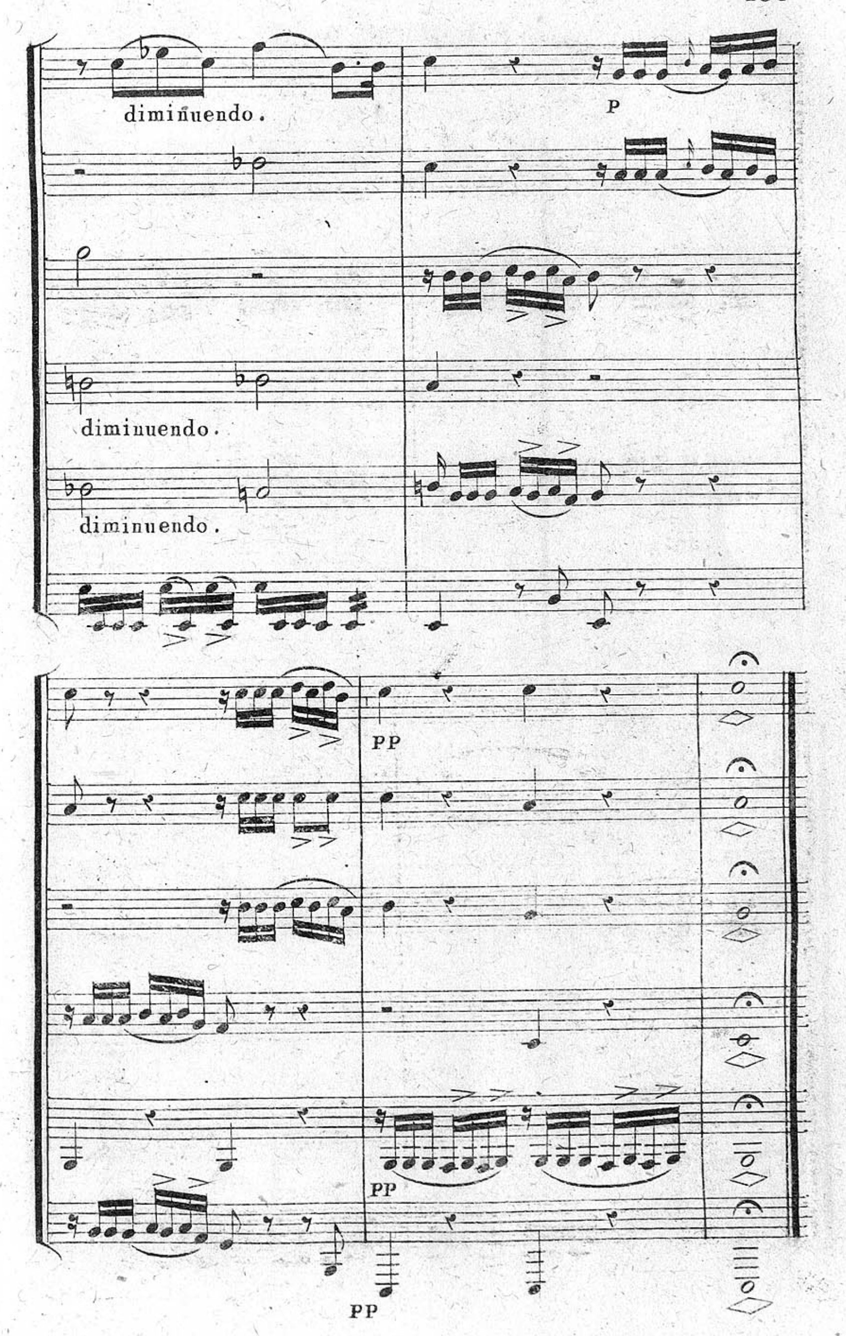



mf.
cres.
mf.
cres.


F
dol.
F
dol.
F
F
dol.
dol.
P
P


tr
p
canto.
p
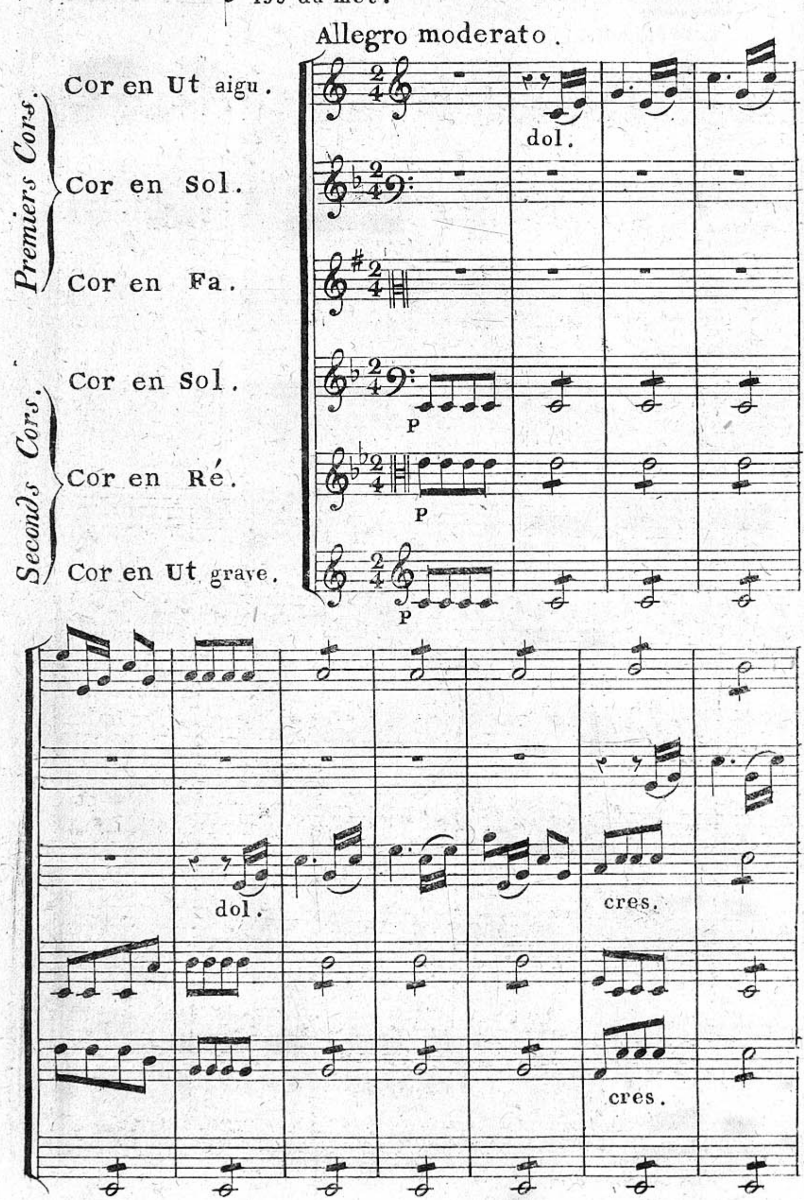

tr
F
dol.
cres.
F
P

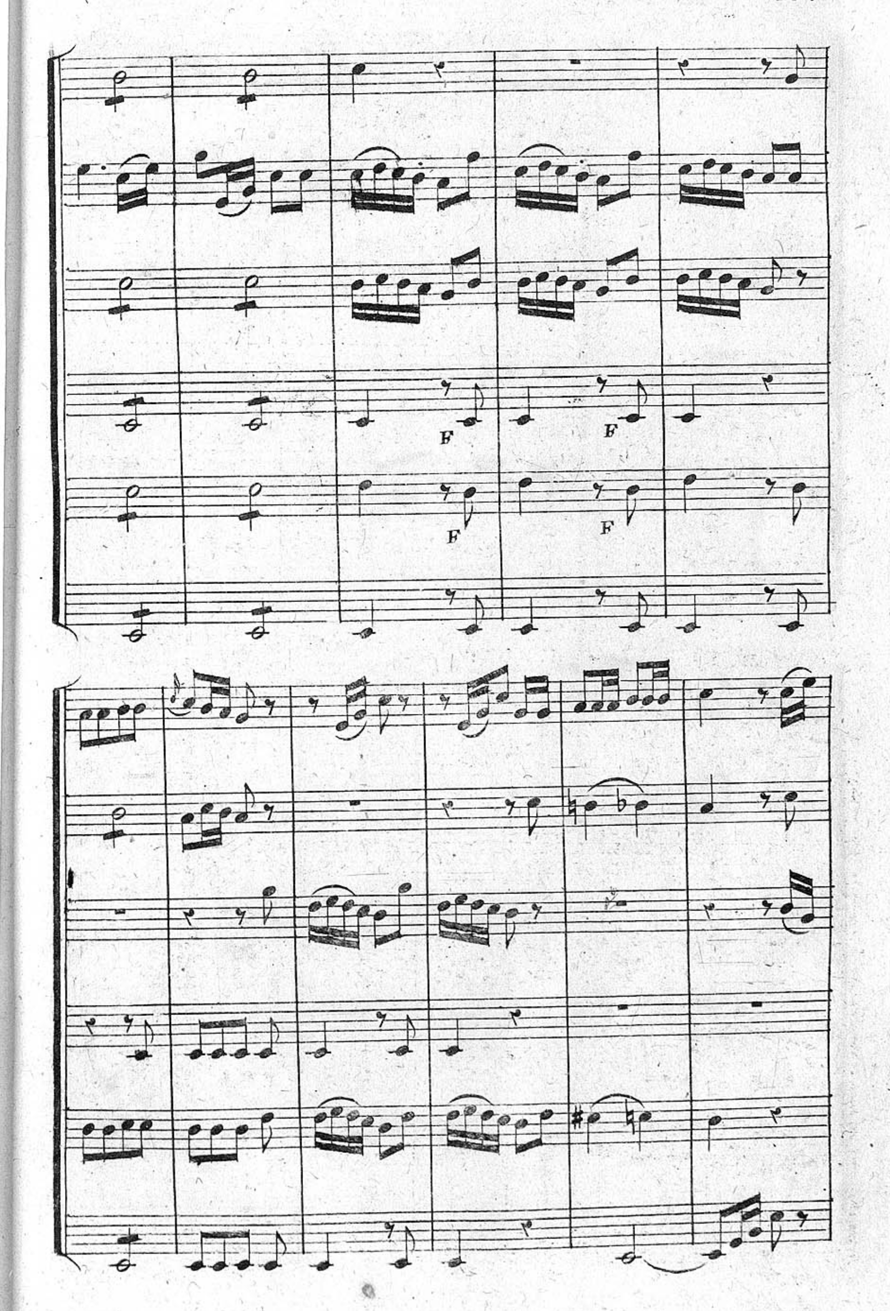

dol.
dol.
F
F
F
F
F
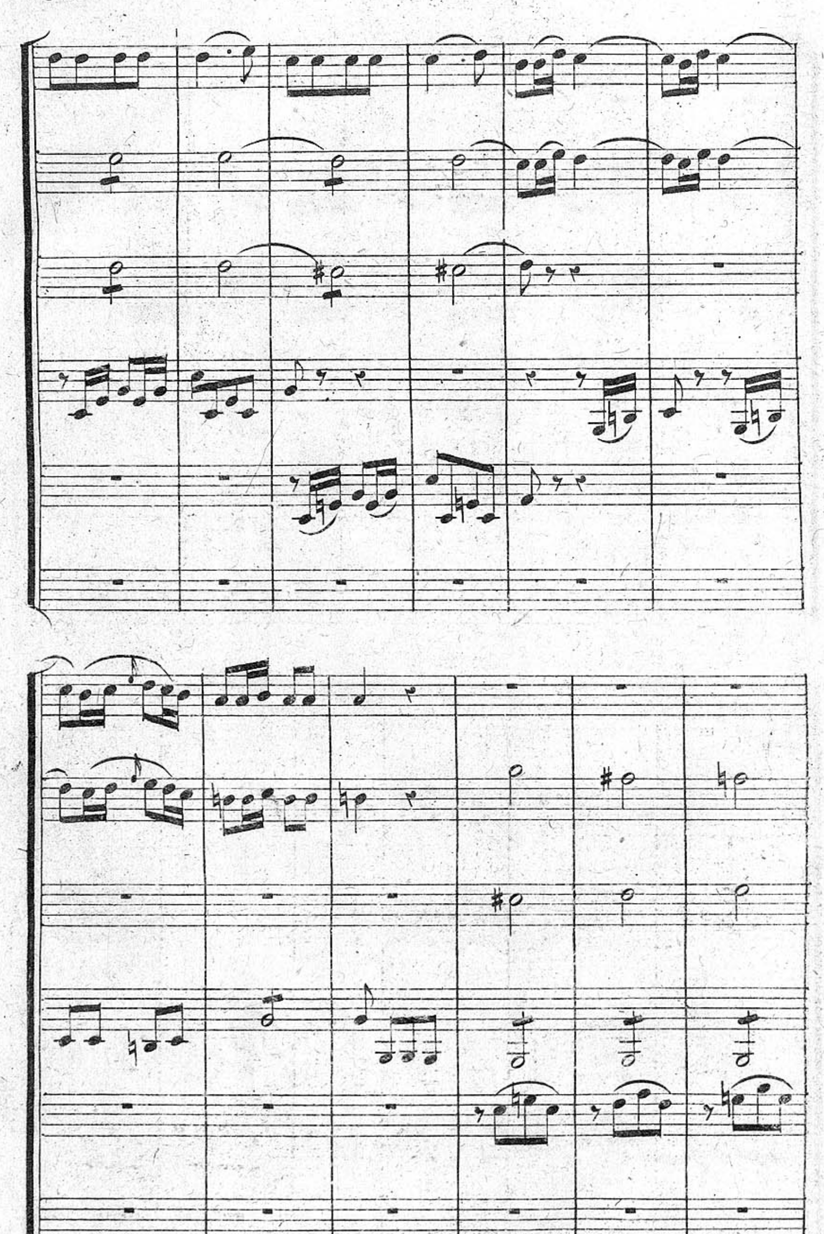

diminuendo.
P
diminuendo.
diminuendo.
PP
PP
PP

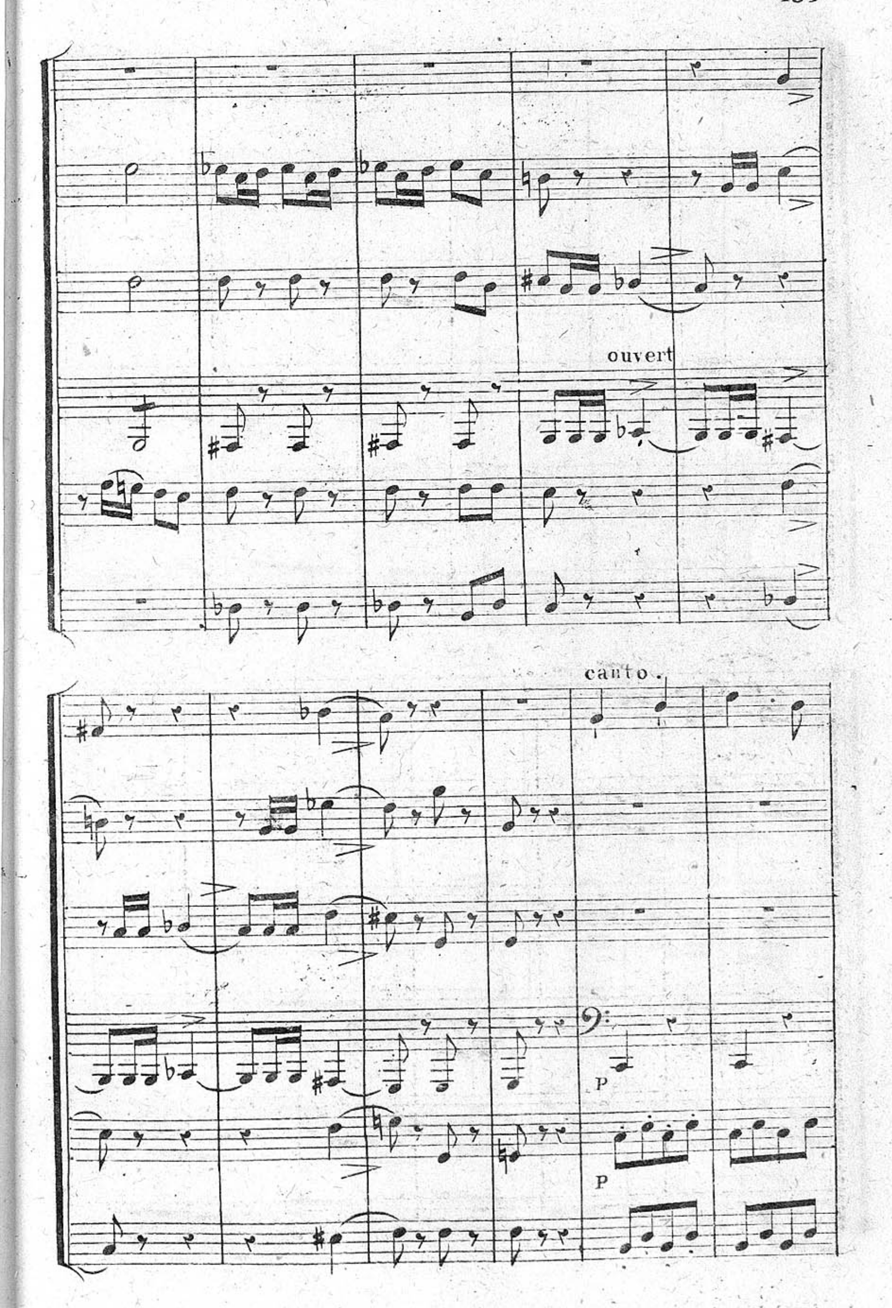
SEXTUOR N°. 6.
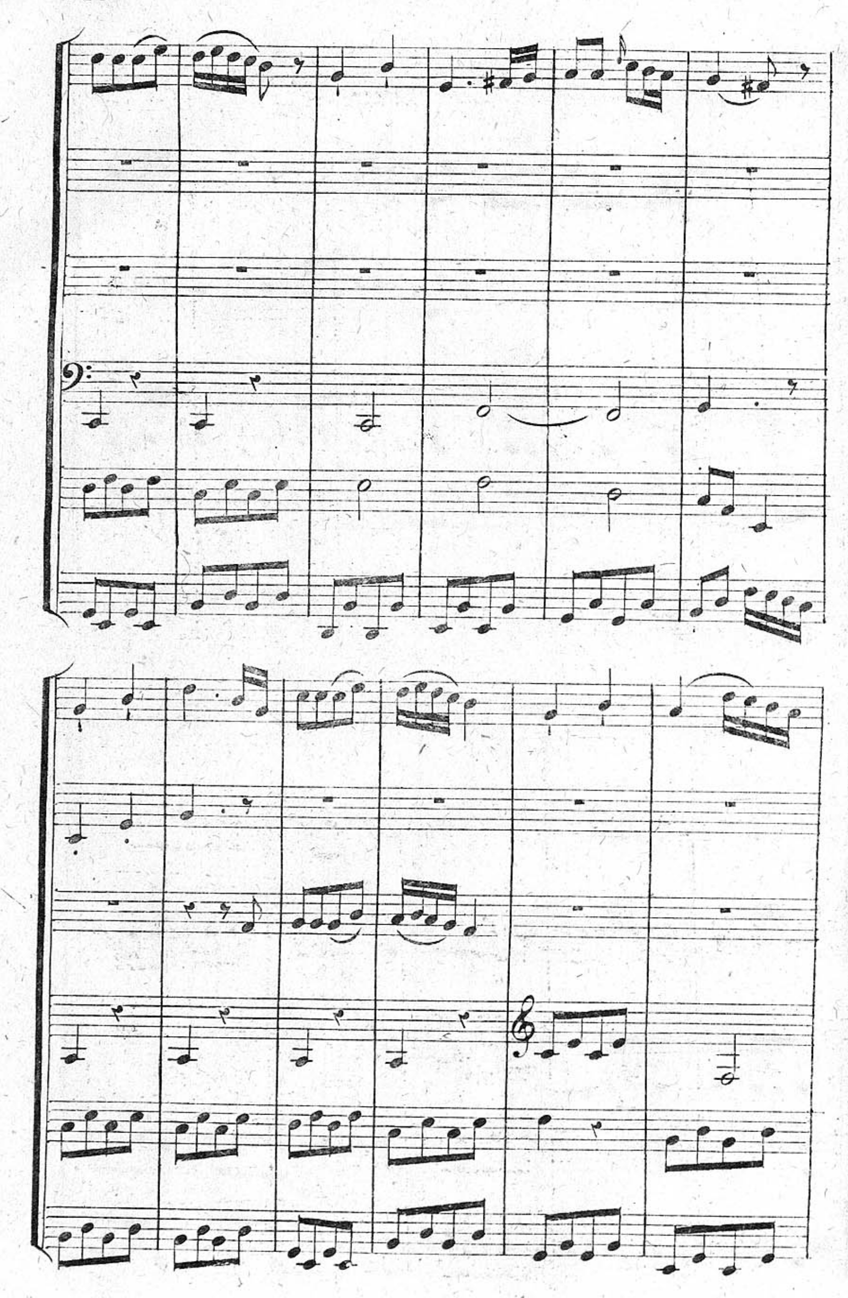
♩ 138 du mét.
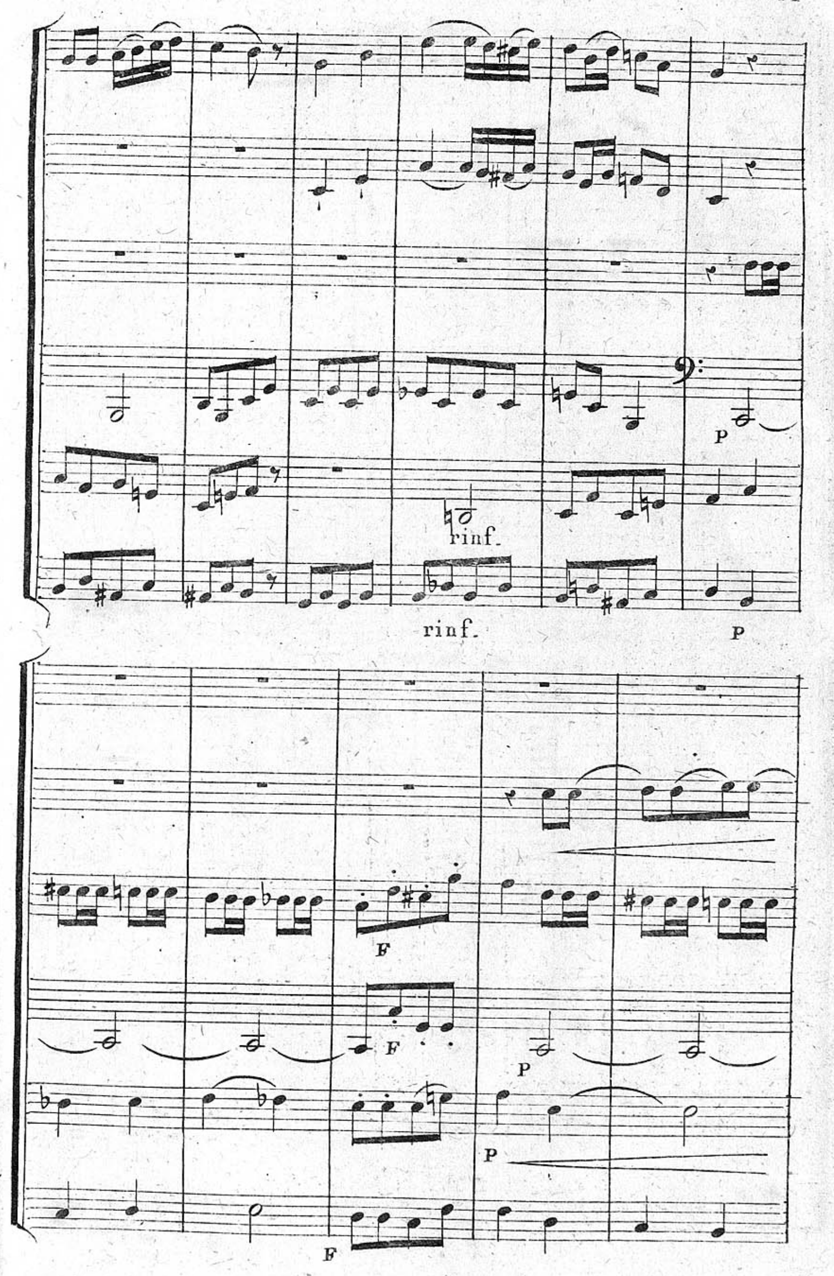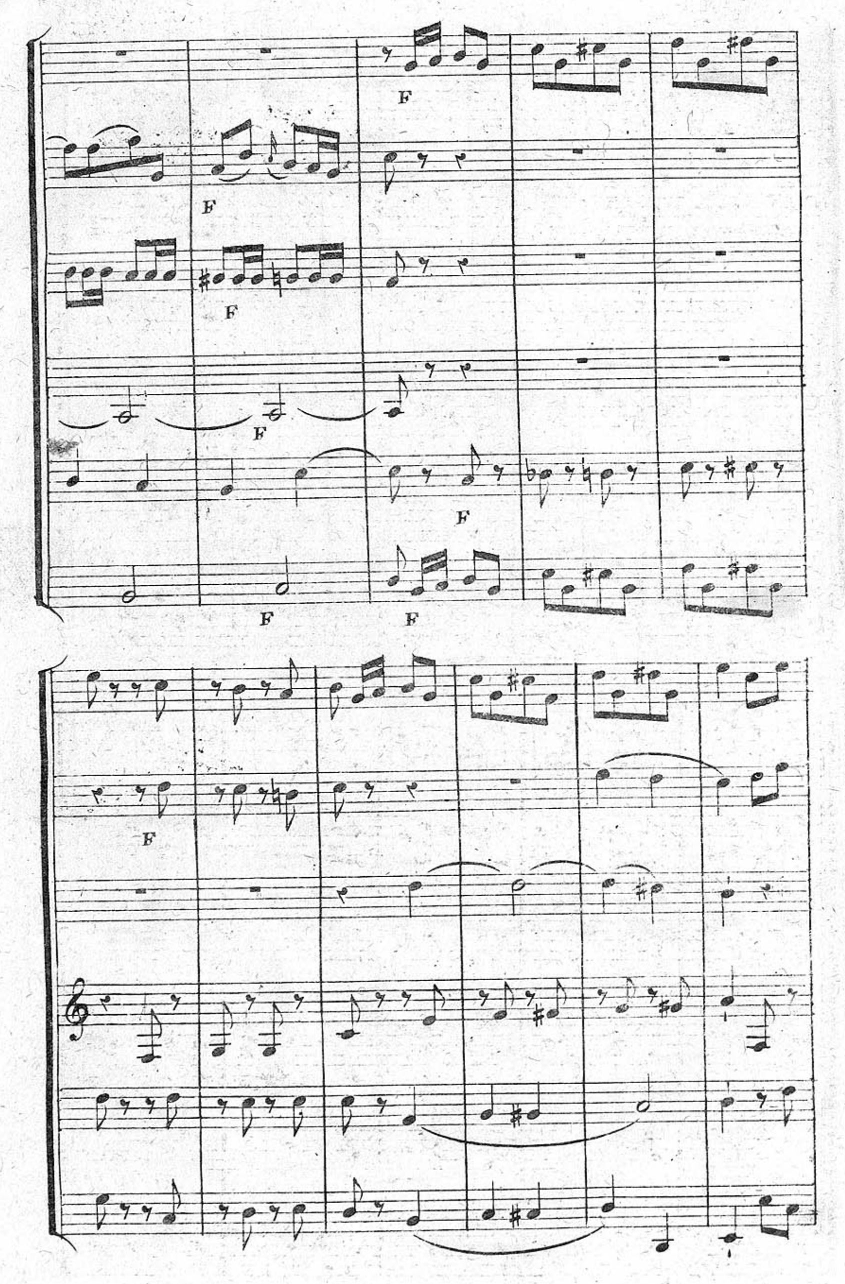



F
F
F
F
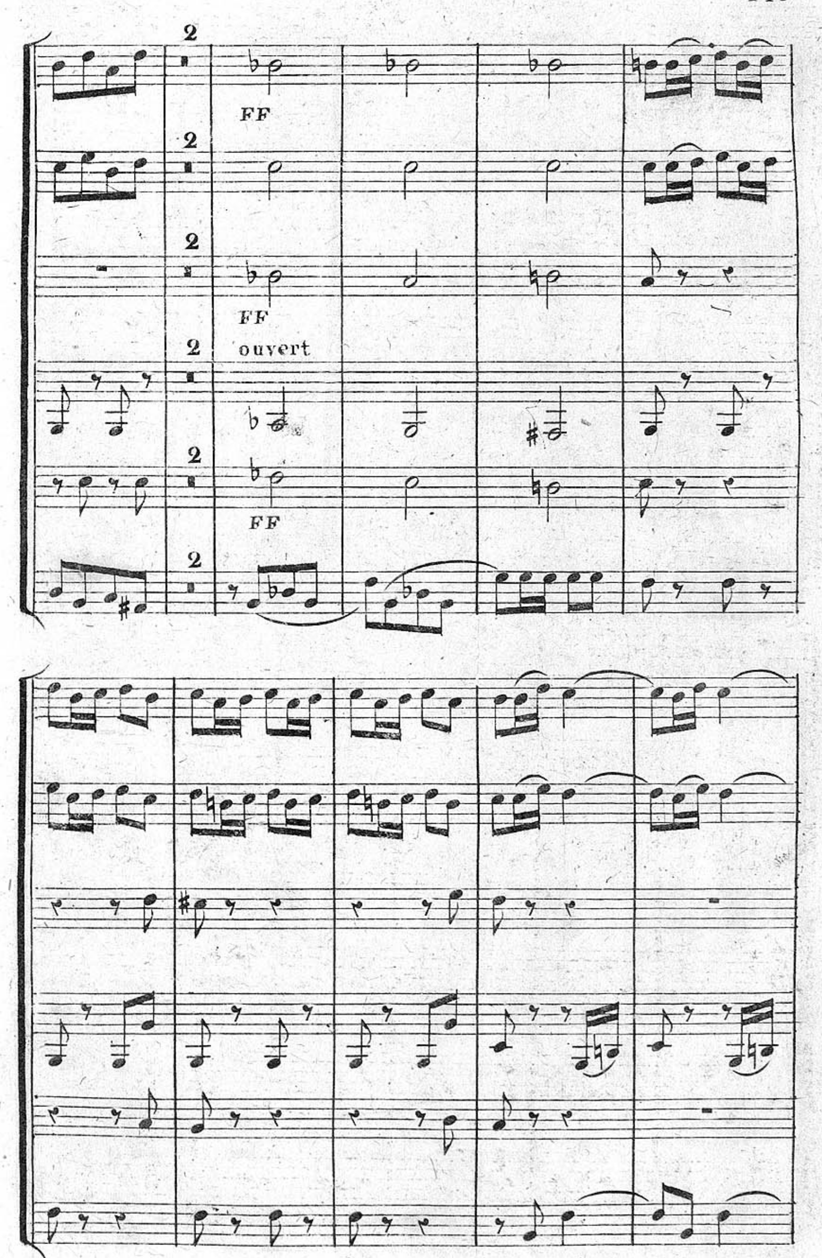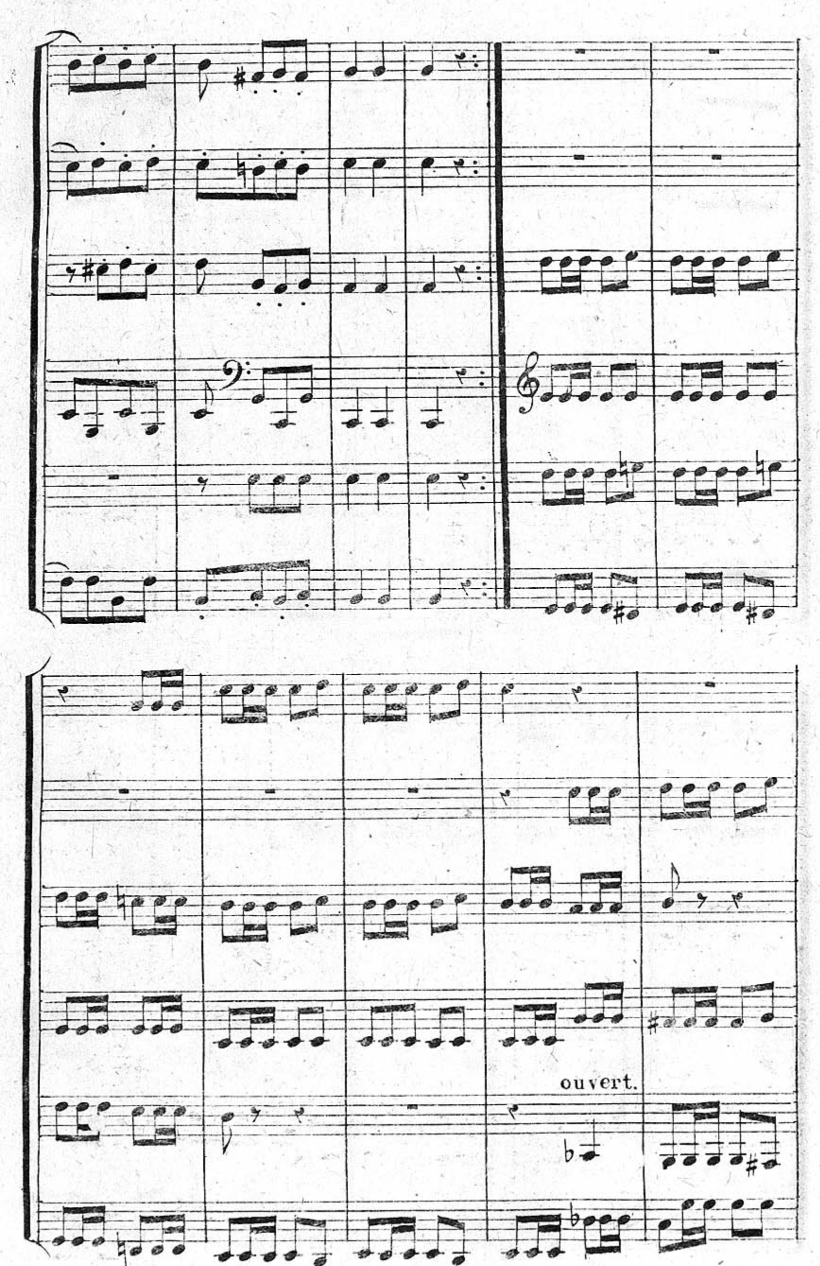



ouvert
canto
p
p
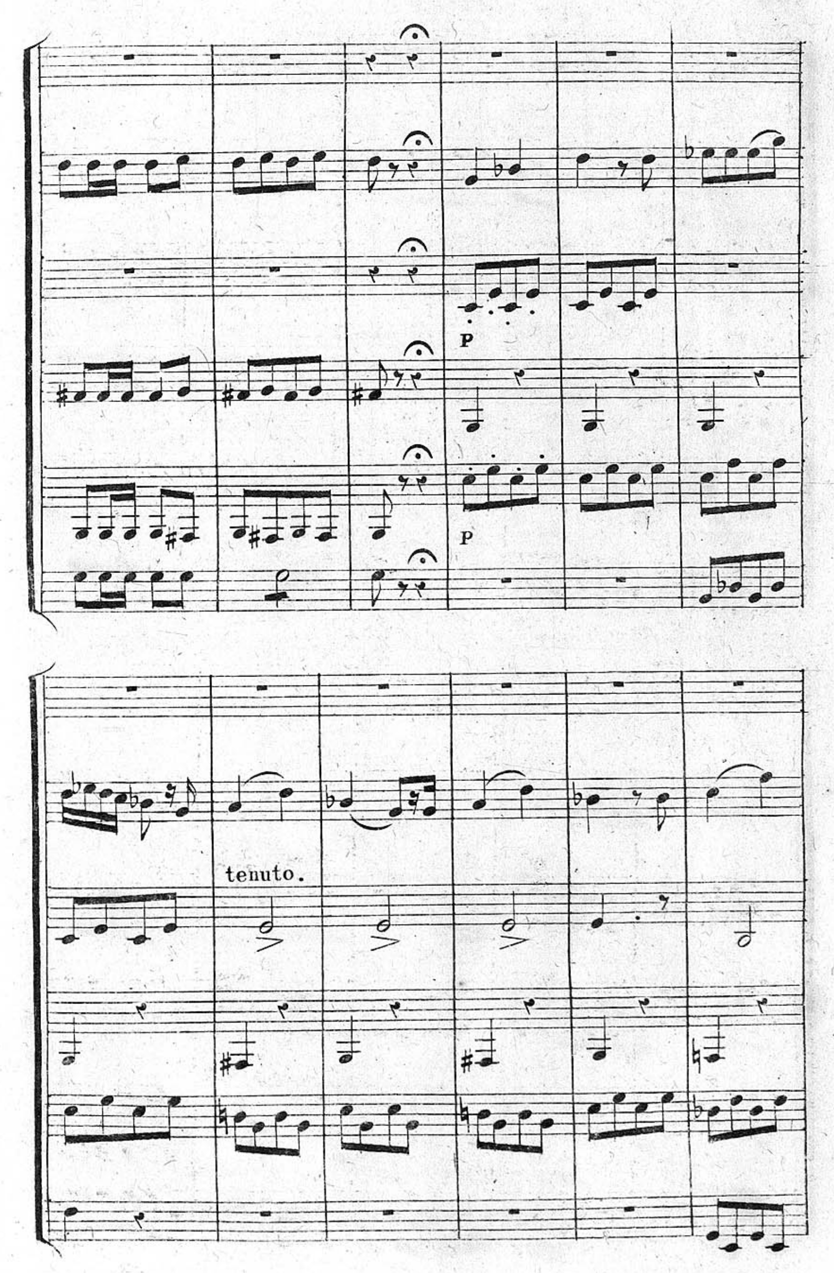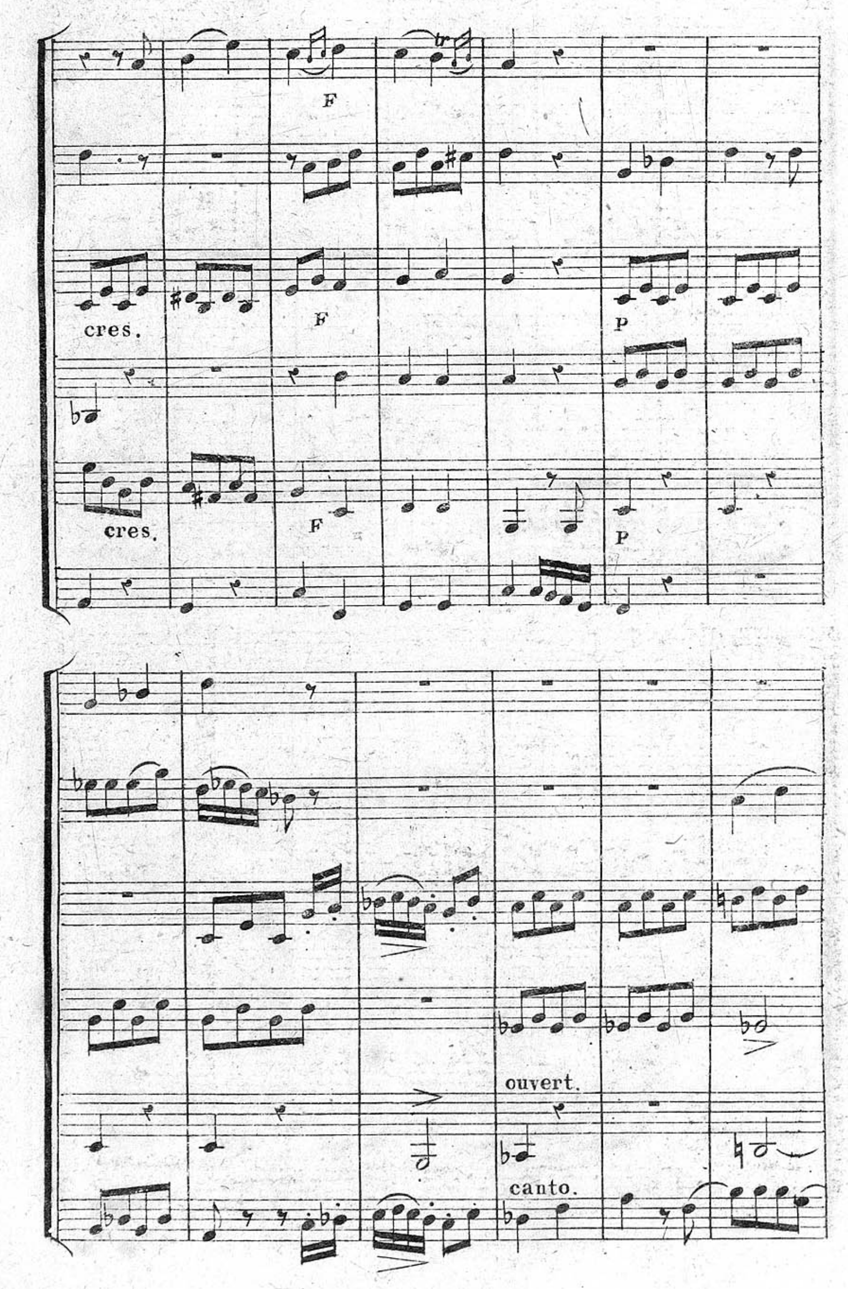



rinf.
rinf.
P
P
F
F
P
P
F
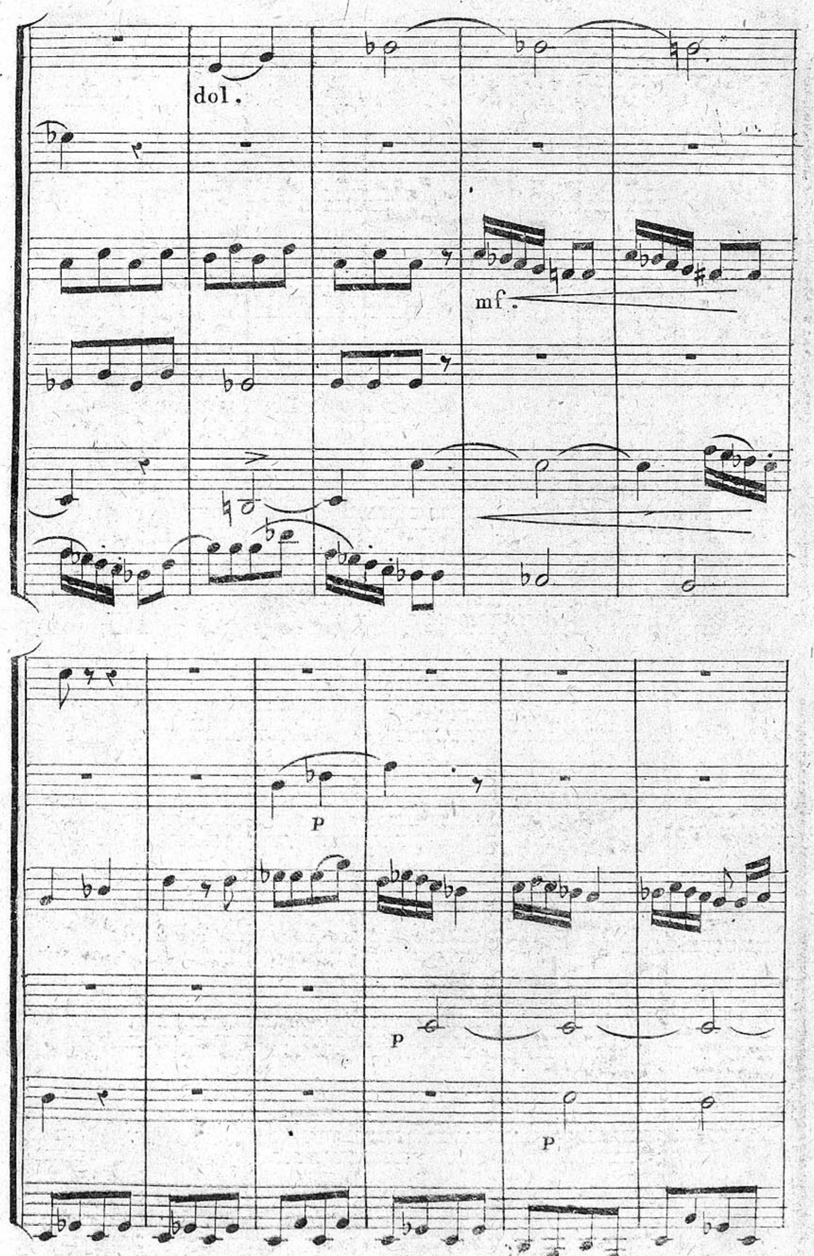

F
F
F
F
F
F
F
F
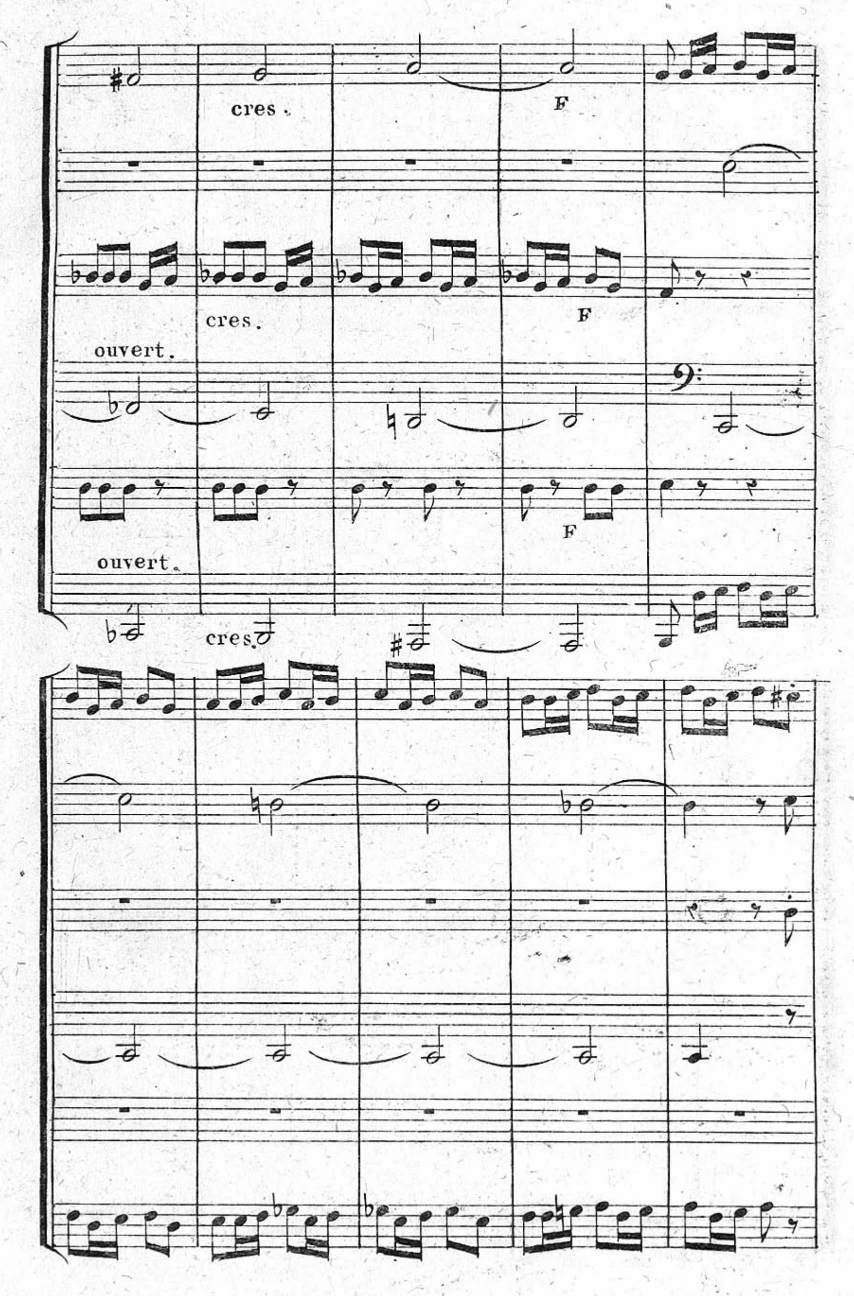

2
FF
2
2
FF
2
ouvert
2
FF
2
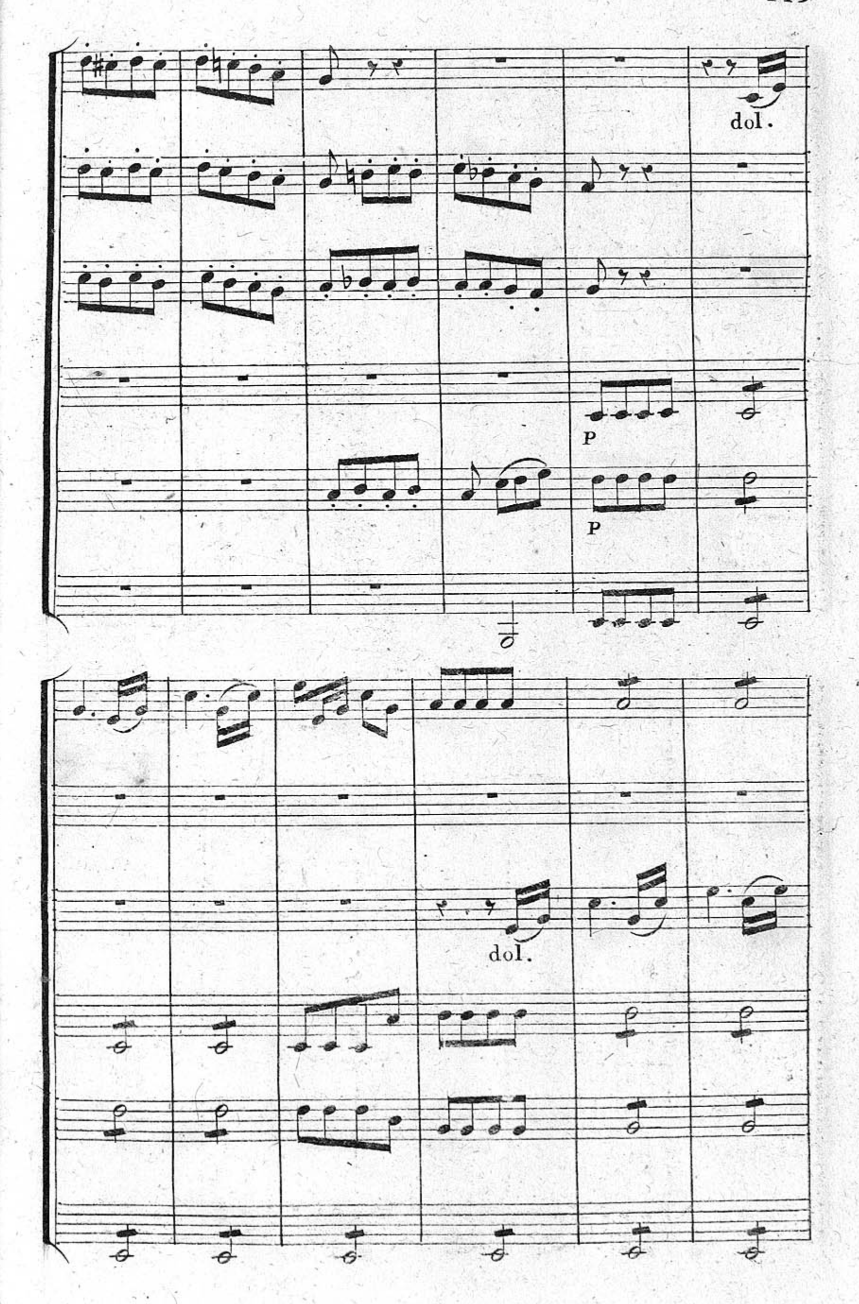

ouvert.
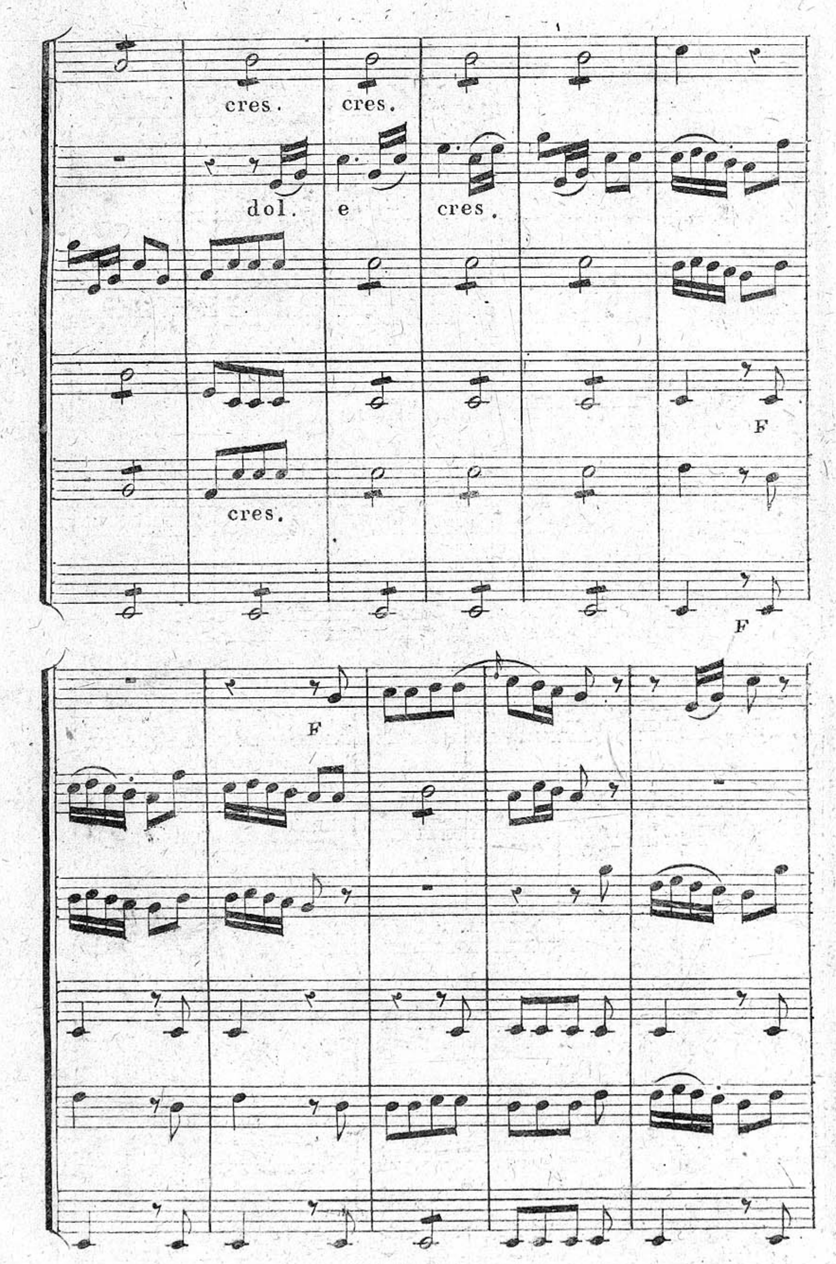

p
p
tenuto.
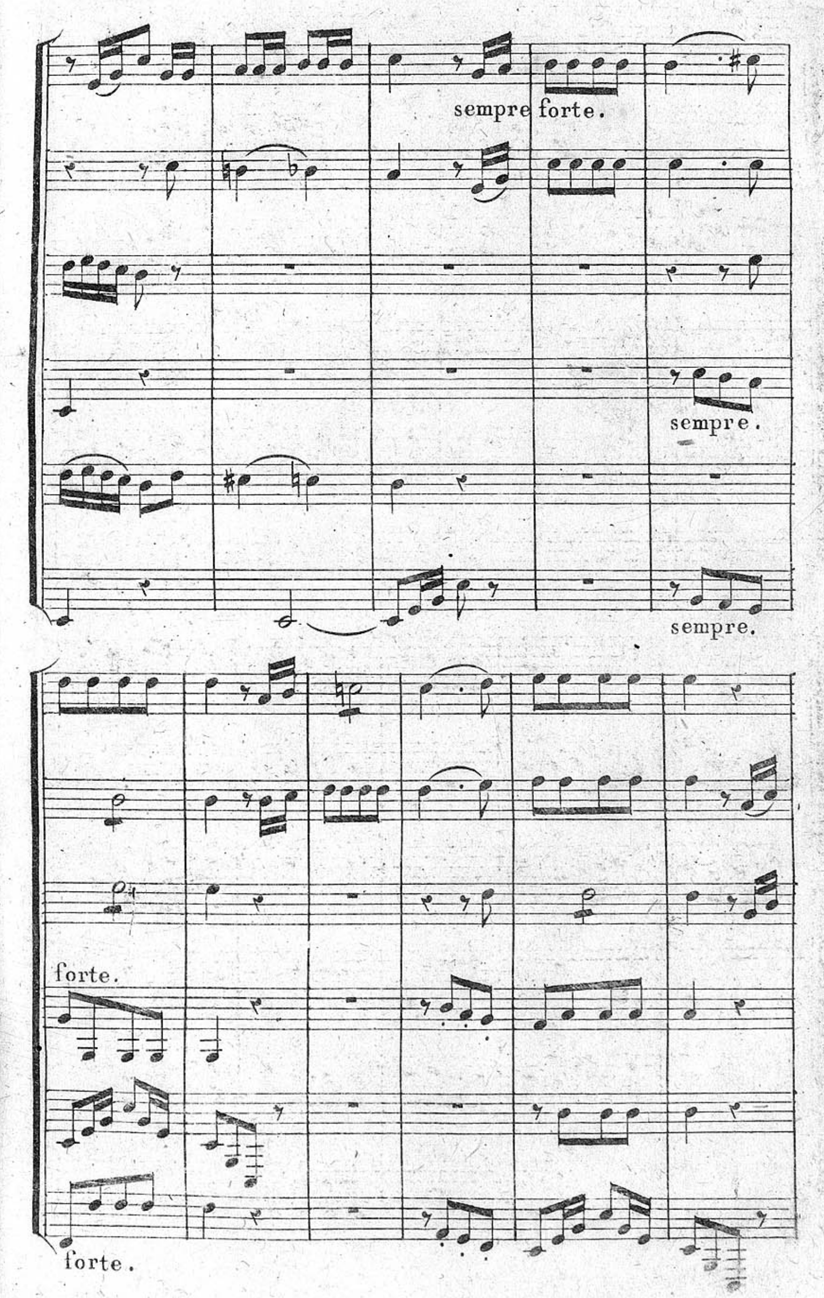

F
cres.
F
P
cres.
F
P
ouvert.
canto.
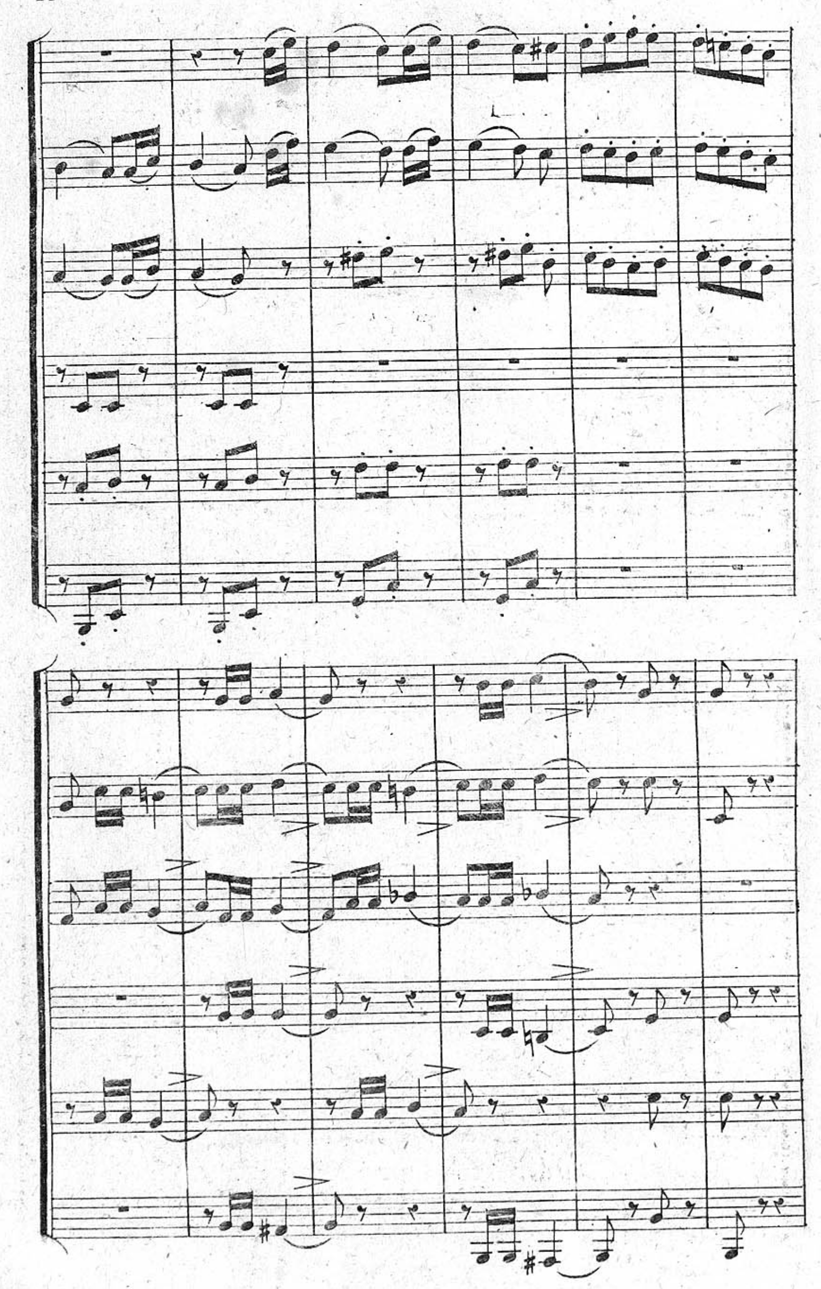

dol.
mf.
p
p
p
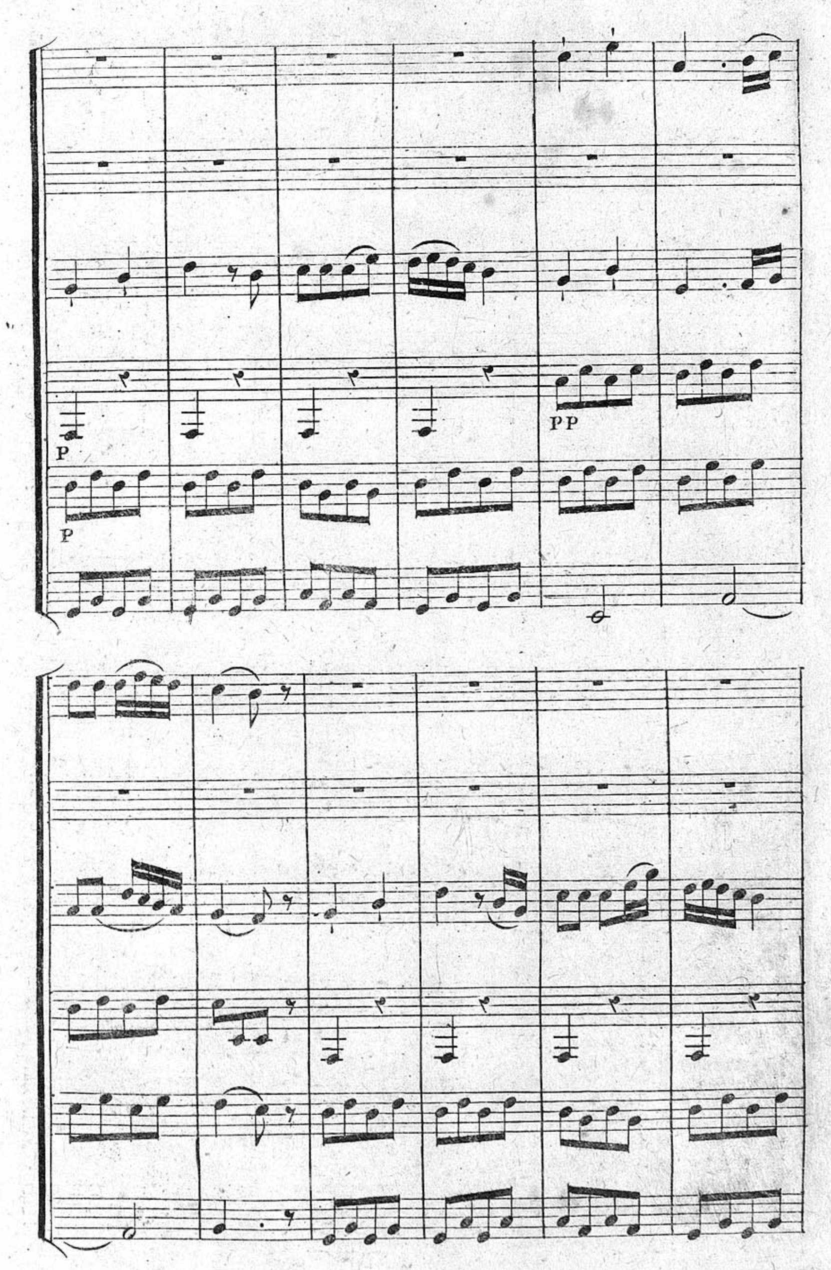

cres.
F
cres.
F
ouvert.
F
ouvert.
cres.
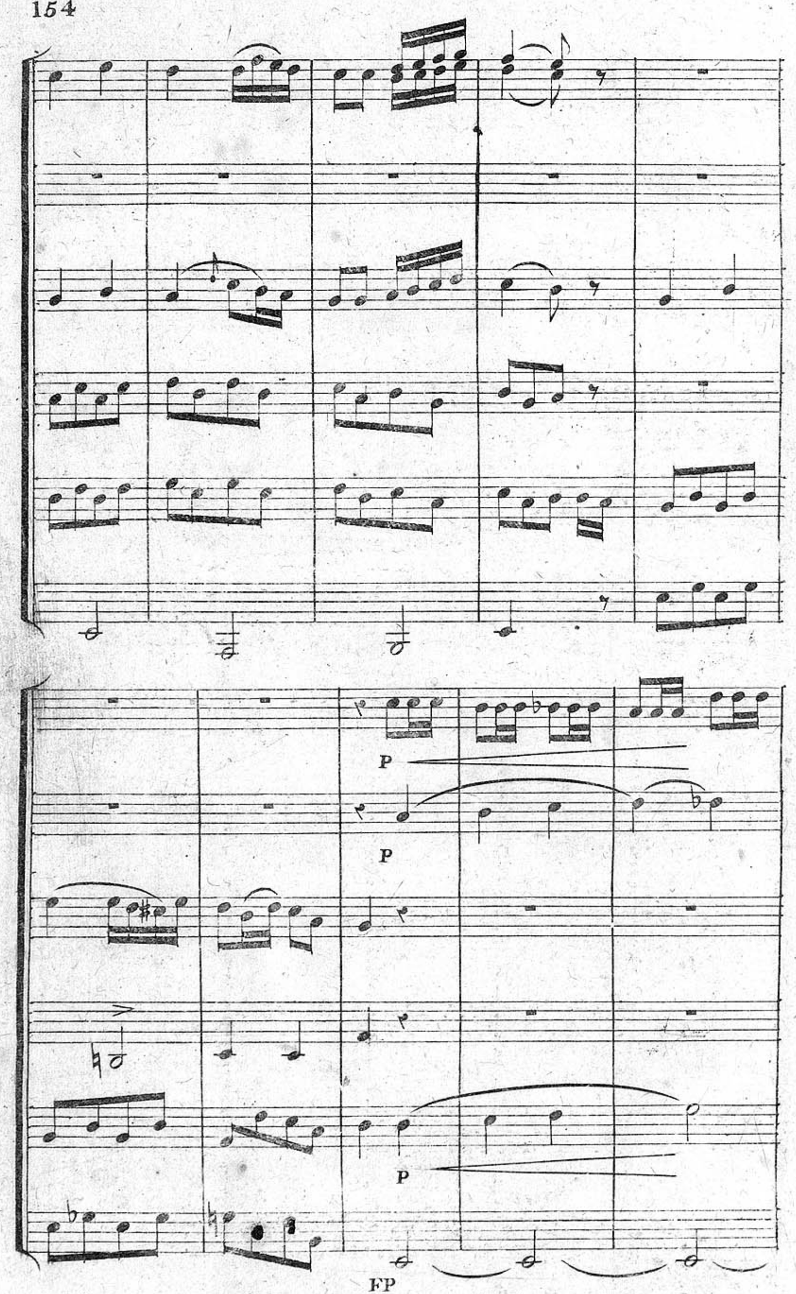

dol.
p
p
dol.
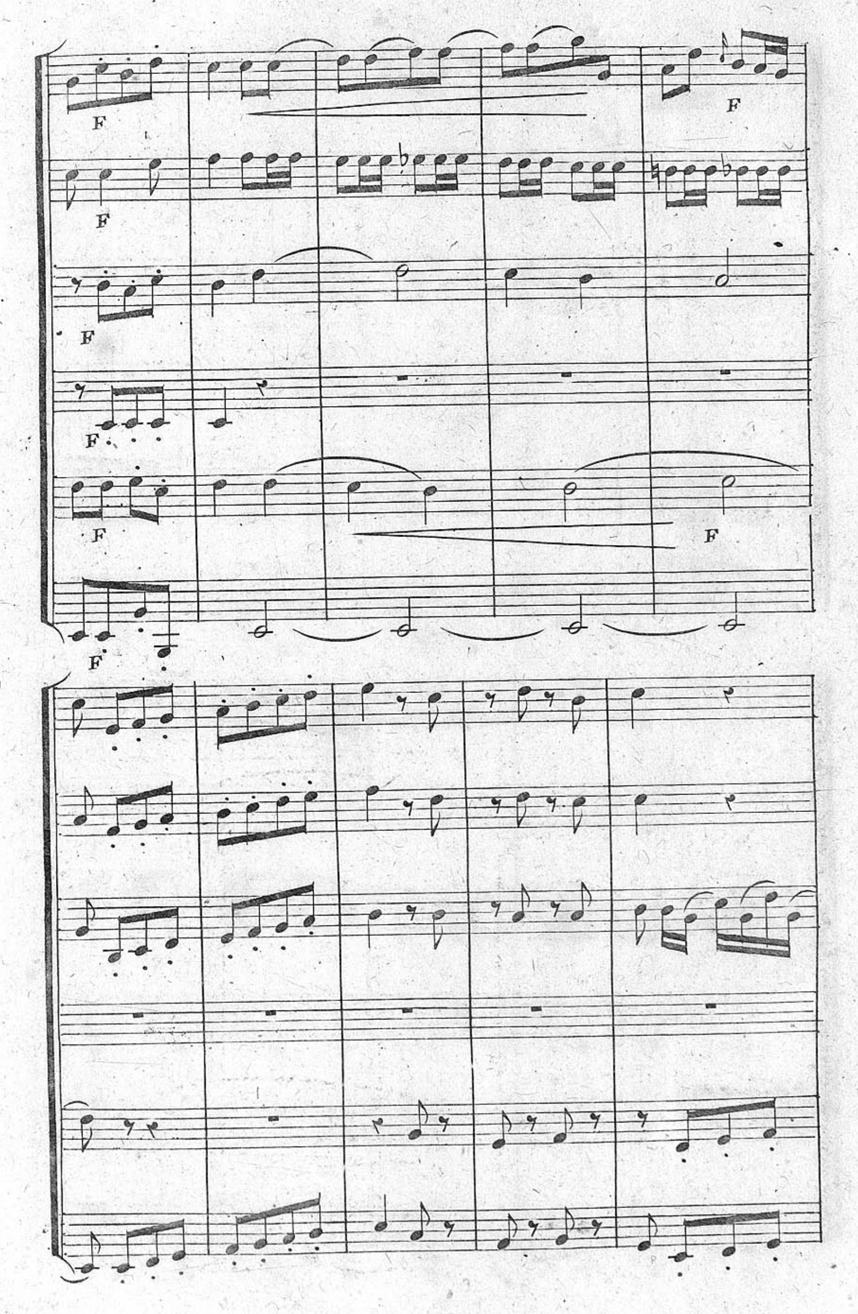

cres.
cres.
dol.
e
cres.
F
cres.
F
F
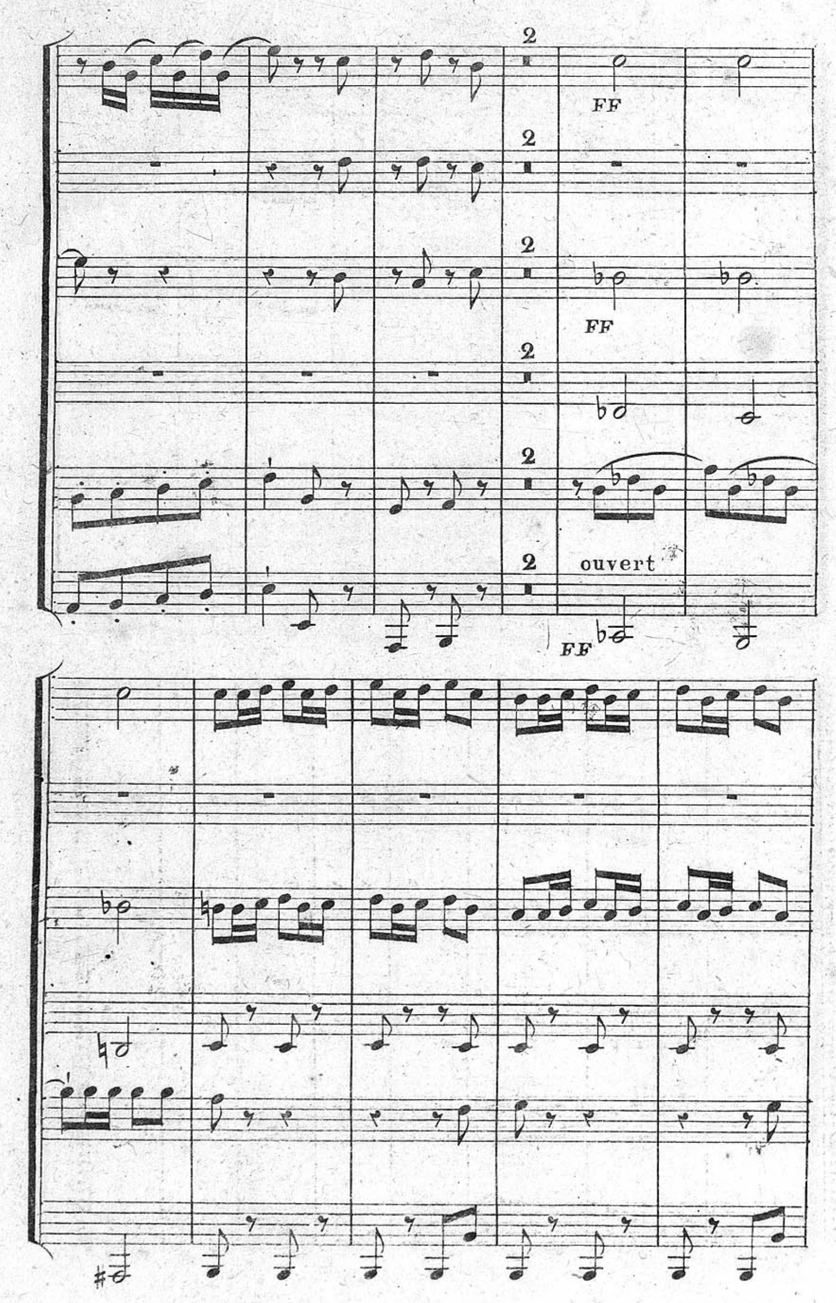

sempre forte.
sempre.
sempre.
forte.
forte.
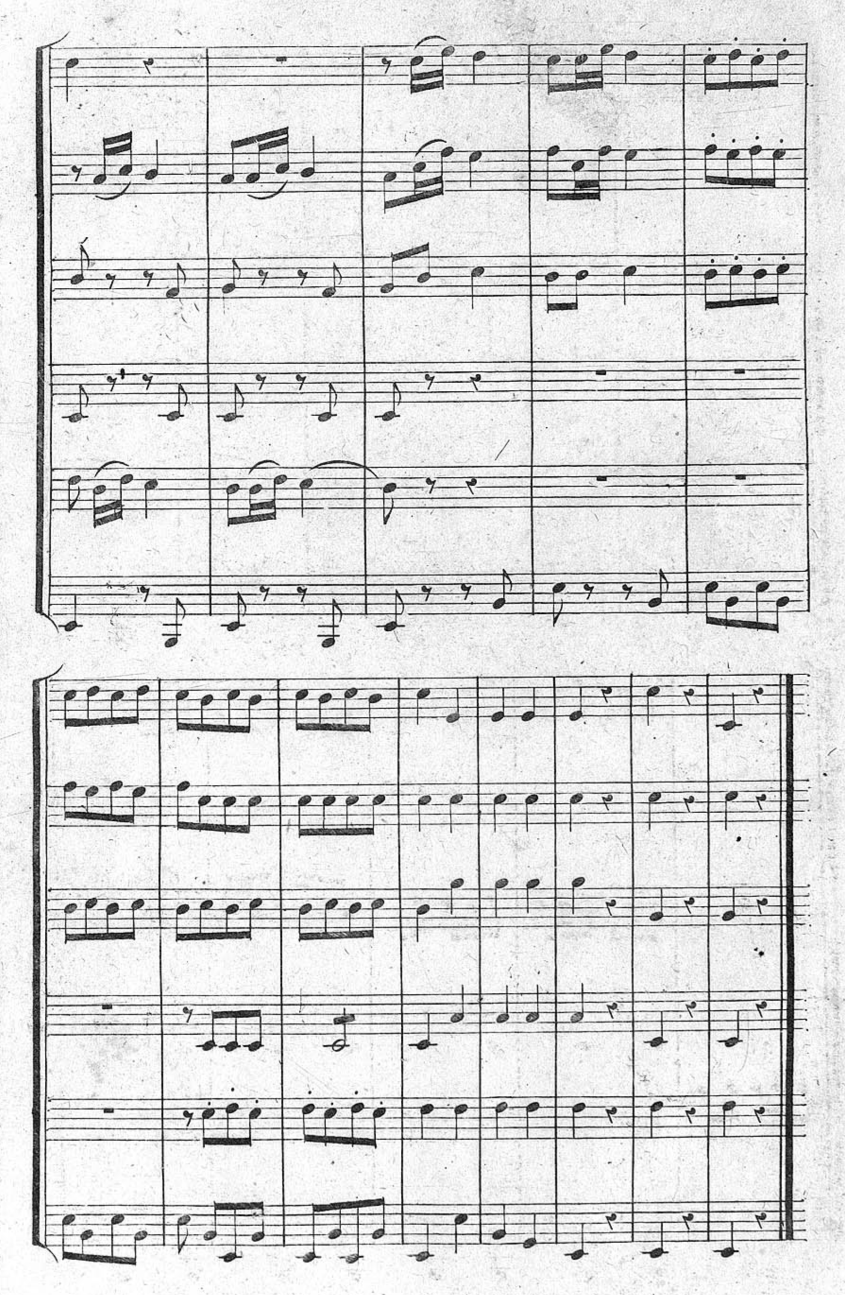



P
PP
P


P
P
P
FP


F
F
F
F
F
F
F
F


2
FF
2
2
FF
2
2
2
ouvert
FF



Fin des Sextuors.

